

N. S. a. XI. n. 2

LUGLIO - DICEMBRE 1958

# SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE  
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA



UNIVERSITÀ DI CATANIA  
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
1958

**SICVLORVM GYMNASIVM**  
**RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA**  
**DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA**

**Direttore: Prof. QUINTINO CATAUDELLA**  
**Segretario di redazione: Dott. CARMELO MUSUMARRA**

N. S. a. XI. n. 2

LUGLIO - DICEMBRE 1958

**S O M M A R I O**

**STUDI E SAGGI**

- CARMELO MUSUMARRA, La narrativa catanese preverghiana e il primo  
Verga . . . . . pag. 141

**CONTRIBUTI E DOCUMENTI**

- ELENA TOMASELLO, Rappresentazioni figurate del mito di Penteo . . . » 219  
ELIO MILITELLO, Su una statuetta di Eracle di tipo Farnese nel Museo  
Civico di Catania . . . . . » 242  
GIUSEPPE ACNELLO, Cofanetto con sculture in osso nel tesoro della  
cattedrale di Siracusa . . . . . » 258  
NINO TORRISI, Nella Sicilia di Carlo V . . . . . » 270

**NOTE E DISCUSSIONI**

- GIACOMO MANGANARO, A proposito di Seleuco di Rhosos . . . » 289  
ANTONIO CASTILLO DE LUCAS, La medicina en el Refranero del Marques  
del Santillana (Siglo XV) . . . . . » 297  
RECENSIONI a cura di Paolo Enrico Arias, Ernesto Forti, Pasquale  
Morabito, Francesco Romano . . . . . » 307

---

*Direzione e Amministrazione:* Biblioteca della Facoltà di Lettere,  
Università degli Studi, Catania - Telefono 14241.

*Prezzi e abbonamenti:* un fascicolo separato L. 1200; abbonamento annuo L. 2000. Un fascicolo arretrato L. 1500; annata arretrata L. 3000. Estero il doppio. Versamenti sul c/c N. 16/5542 intestato: Biblioteca Facoltà di Lettere, Siculorum Gymnasium - Catania.

## LA NARRATIVA CATANESE PREVERGHIANA

### E IL PRIMO VERGA \*

#### I

L'influsso della lingua francese, notevole non soltanto nella prosa d'arte ma anche in quella accademica e oratoria della Sicilia orientale, fu tuttavia temperato da un vivo desiderio di purismo letterario. Del can. Mario Sanfilippo, che fu professore di eloquenza nel Seminario di Catania tra la fine del secolo XVIII e il principio del sec. XIX, veniva lodato lo stile impregiato « dalle grazie tutte proprie del linguaggio francese », ma nello stesso tempo se ne metteva in rilievo l'assiduo studio della lingua italiana e se ne definivano i francesismi « macchie ingegnose ». <sup>1</sup>

Giovanni Sardo, anch'egli maestro di eloquenza nell'Ateneo catanese, propugnò un più vasto e completo insegnamento della lingua e dei classici italiani, e depplorò lo studio quasi esclusivo del latino; egli scrisse un trattato *Sull'indole della lingua italiana* nel quale rivendicò la superiorità delle « lingue viventi » nei confronti delle lingue morte.<sup>2</sup> Il concetto di « lingua viva » era ben chiaro nella mente di molti critici e letterati, i quali condannavano l'uso di parole vecchie e ormai fuori dal

---

\* Questo studio si rifà a un altro mio lavoro su *La cultura a Catania tra la fine del sec. XVIII e la prima metà del sec. XIX* (« Archivio storico per la Sicilia orientale », LIV, 1958), La conoscenza dell'ambiente culturale catanese della prima metà dell'Ottocento ci sembra necessaria premessa allo studio della narrativa preverghiana e dei romanzi giovanili del Verga.

<sup>1</sup> M. SANFILIPPO, *Sermoni*, Catania, Pastore 1816, t. I, prefazione p. XXIII.

<sup>2</sup> Giovanni Sardo (nato nel 1766) insegnò « eloquenza, poetica e oratoria » nell'Università di Catania. Oltre al trattato *Sull'indole della lingua italiana* (« Giorn. di Scienze, lett. e arti per la Sicilia », n. 4) scrisse elogi, orazioni, drammi sacri e poesie varie. Cfr. V. PERCOLLA, *Cenni biografici di G. S.*, nel « Giornale gioenio », app. al 4º bim., luglio-agosto 1851, pp. 40-51. (Seguendo l'uso ormai comune, indicheremo col titolo di « Giornale gioenio » il « Giornale del Gabinetto letterario dell'Accademia gioenia » di Catania).

linguaggio comune. Dobbiamo - scriveva Vincenzo Natale - « ammettere due grandi verità; l'una, che per iscriver bene una lingua bisogna studiarne e seguirne l'indole e i modi propri... l'altra, che sieno le lingue, come tutte le cose umane, soggette a vicende, e che cotali parole, buone una volta, perché d'uso, non trovano oggi più corso, come le antiche monete ».<sup>3</sup> Si additava così agli scrittori la lingua dell'uso comune, e ciò è molto importante, perché il concetto di lingua viva e comune come lingua letteraria si accorda con tutto il movimento culturale di quel tempo e precisamente con gli interessi per le scienze naturali, con lo sviluppo delle teorie romantiche, coll'affermarsi della questione sociale, con l'evoluzione delle condizioni politiche e con l'esigenza, sempre più sentita, di una vasta e profonda educazione popolare.

Alla lingua viva e parlata si erano rivolti in primo luogo i poeti dialettali. Più che al palermitano Meli, poeta dialettale ma imbevuto di cultura letteraria, intendiamo riferirci ai catanesi Domenico Tempio, Carlo Felice Gambino, Tommaso Moncada, Tommaso Costanzo, Giuseppe Marraffini, Gioacchino Geremia, al favolistica acese Venerando Gangi, al netino Ignazio Scadari, ed altri.<sup>4</sup>

Il vocabolario siciliano di Michele Del Bono, pubblicato nel 1751-54, « mostra che la Sicilia, uscita ormai dall'orbita spagnola, veniva rinsaldando sempre più i suoi legami con la cultura italiana ».<sup>5</sup> I vocabolari del Vinci (1759) e del Pasqua-

<sup>3</sup> V. NATALE, *Riflessioni su d'un giornale per lo stato presente della Sicilia*, nel « Giornale gioenio », aprile 1834, pp. 219-236.

<sup>4</sup> CARLO FELICE GAMBINO (1724-1801), avvocato e poeta, rimase famoso per un poemetto satirico, *Lu visolocu di l'agghiastru* e per altre composizioni in versi siciliani. TOMMASO MONCADA (nato nel 1759 e vissuto oltre 90 anni) tradusse in siciliano le Odi di Anacreonte e le Bucoliche di Virgilio, e fu buon poeta dialettale. TOMMASO COSTANZO, visse tra il sec. XVII e il sec. XVIII; la sua opera più conosciuta è il poemetto *Catania distrutta*, scritto in occasione del terremoto del 1693. GIUSEPPE MARRAFFINI (1771-1850) scrisse numerosi poemetti e poesie siciliane, tra cui *Lu capu d'annu*, *La rosa e la viola*, *Lu basiliscu*, ecc. GIOACCHINO GEREMIA, professore di eloquenza, pubblicò anche un volume di *Poisii siciliani* nel 1833. VENERANDO GANGI da Acireale (1748-1816) pubblicò *Favuli e autri poisii*; molte sue opere rimasero inedite. IGNAZIO SCADARI da Noto (1797-1816) era un poeta dialettale conosciuto anche a Catania (vedi C. SCROI, *La cultura in Noto nel sec. XIX*, Catania, 1930, p. 24). Le poesie del TEMPPIO videro la luce in unico corpo nel 1814, mentre il poema *La Caristia* fu pubblicato postumo.

<sup>5</sup> G. PICCITTO, *Per un moderno vocabolario siciliano*, Catania, Facoltà di lettere, 1950, p. 6.



lino (composto nei primi anni del sec. XIX, ma pubblicato postumo nel 1875) risentono ancora dell'erudizione settecentesca, ma i successivi vocabolaristi subiscono l'influsso delle discussioni sul dialetto siciliano cui avevano partecipato il Vigo, il Fulci ed altri. È degli anni 1838-44 la pubblicazione, a Palermo, del vocabolario siciliano di Vincenzo Mortillaro, e nel 1839 Rosario Rocca, acese, pubblicava a Catania un altro vocabolario siciliano nel quale introduceva alcune forme particolari del territorio etneo, non raccolte dai suoi predecessori. Non è improbabile che sul Rocca abbiano influito gli studi di Innocenzo Fulci, che fu il primo compilatore di una grammatica siciliana (tuttora l'unica esistente) e che intuì l'importanza dello studio del dialetto come lingua a sé.<sup>6</sup>

La rivalutazione del dialetto e il rifiorire della poesia dialettale sono fenomeni che si verificano contemporaneamente all'incremento degli studi scientifici e storico-archeologici. Anche i poeti e i letterati partono dall'osservazione del primo segno dell'espressione, cioè della parola, per arrivare alla scoperta della loro verità interiore. Donde anche la particolare attenzione rivolta allo studio delle tradizioni popolari. La cultura siciliana, dice il Gentile, « nascendo dal ripiegarsi dell'anima siciliana, su sé medesima, nel rispecchiare il proprio passato, dove era la sua storica individualità di fronte alle altre regioni d'Italia, doveva essere condotta fino allo studio delle tradizioni popolari, centro insieme e riflesso di tutta la storia dell'Isola, e fermarvisi ».<sup>7</sup> In verità lo studio delle tradizioni popolari è un fenomeno che non si limita alla Sicilia e fu favorito generalmente dalle idee romantiche, ma in Sicilia suscitò particolare interesse e servì a rinvigorire quella tendenza all'osservazione del vero che, come altrove abbiamo veduto, aveva tante ragioni di avviarsi verso forme più concrete. Le più famose sillogi di poesie dialettali siciliane sono dei secc. XVII e XVIII,<sup>8</sup> ma la prima raccolta di canti popolari siciliani è del

<sup>6</sup> Proprio nel 1839 (anno di pubblicazione del dizionario siciliano del Rocca) il Fulci pubblicava un lungo studio *Sulla pronunzia e ortografia siciliana*, nel «Giornale gioenio», t. IV (1839), 3<sup>o</sup> trim. e 4<sup>o</sup> trim.

<sup>7</sup> G. GENTILE, *Il tramonto della cultura siciliana*, Bologna, Zanichelli, 1919, p. 99.

<sup>8</sup> P. G. SANCLEMENTE, *Le muse siciliane ovvero Scelta di tutte le canzoni della Sicilia*, Palermo, Bua, 1645; P. CATANIA, *Proverbi ridotti in canzoni morali*, Palermo, Bisagni, 1657; A. VENEZIANO, *Raccolta di proverbi siciliani in 8<sup>a</sup> rima*.

1818-20 e precede quelle di tutte le altre regioni d'Italia.<sup>9</sup>

Il dialetto dunque, e i modi dialettali, penetrano largamente nello stile letterario. Naturalmente i puristi insorgono contro questo preteso malvezzo e il professore Vincenzo La Rosa si duole del fatto che tanti poeti abbiano scritto versi in siciliano (e tra essi anche poeti come il Meli e il Tempio), accusandoli persino di ignoranza della lingua nazionale.<sup>10</sup> Ma il La Rosa aveva rivolto critiche anche alla lingua del Giordani, non sempre purissima, pur dovendo riconoscere allo stile di quello scrittore qualità tali da renderne agevole la comprensione « ai poco dotti nelle cose letterarie »:<sup>11</sup> egli denunciava, dalla sua cattedra universitaria, il parlar « rozzo e scorretto » di tanti uomini di studio, e affermava che essendo « lo scriver molto imprefetto » anche i pensieri diventavano « di niun pregio ».<sup>12</sup> Anche il Percolla, letterato dalle molte contraddizioni ma, proprio per questo, esempio d'un travaglio proficuo, denuncia lo imbarbarimento della lingua, dello stile, dei metri: « Intanto si dice tutto ciò che viene alla bocca, non si scelgono né i concetti, né i vocaboli; più non si bada né alla varietà, né all'armonia, né alla cadenza del verso: dalla poesia alla prosa non vi ha differenza fuor che la misura ».<sup>13</sup>

Ma lo stesso Percolla, che fu in teoria classicista e praticamente romantico, fu purista per pigrizia e accettò nella sua «strenna dell'anno 1845» un articolo di Giuseppe Torelli, apertamente rivoluzionario in fatto di lingua. « Per me dichiaro

---

Palermo, Marengo 1629; ecc. Di poco successive sono le raccolte di V. DI BLASI (*Scelta di canzoni siciliane*, Palermo, Felicetta, 1753), del BENTIVEGNA (*Nuova scelta di rime siciliane*, Palermo, SS. Apostoli 1770), ecc.

<sup>9</sup> È la raccolta compilata da G. Leopardi Cilia da Comiso. (Vedi C. MUSUMARRA, *La prima raccolta di canti popolari siciliani*, Catania, Facoltà di Lettere, 1948). Nella prima metà dell'Ottocento il Vigo andava compilando la sua raccolta di canti popolari, la cui prima edizione è del 1857; nel 1824 SANTO RAPISARDA pubblicava una *Raccolta di proverbii siciliani* e nel 1845 VINCENZO BONDICE pubblicava, sempre a Catania, i *Proverbii siciliani*.

<sup>10</sup> *Lettera di Vincenzo La Rosa al Sig. Cav. Agatino Longo*, nel « Giornale gioenio », nov.-dic. 1852, p. 21 sgg.

<sup>11</sup> V. LA ROSA, *Elogio di P. Giordani*, Catania, 1851 (l'elogio era stato scritto nel 1848, in occasione della morte del Giordani).

<sup>12</sup> *Discorso di V. La Rosa, professor sostituto alla cattedra di letteratura italiana nella R. Università di Catania, pronunziato il 3 gennaio 1852*, nel « Giornale gioenio », genn.-febr. 1852, p. 41.

<sup>13</sup> V. PERCOLLA, *Saggio su D. Tempio*, in *Prose*, Catania, Metitiero, 1865, p. 9.

apertamente - dice il Torelli - che il veneziano e il milanese e il piemontese e qualunque dialetto del mondo mi sarebbe più caro del puro italiano, se il puro italiano mi presentasse un periodo rimbombante ma vuoto, e il dialetto mi esprimesse una sublime concezione »;<sup>14</sup> e il Percolla, nella biografia del poeta dialettale Carlo Felice Gambino, esalta il dialetto come la lingua più adatta al libero sfogo d'un poeta spontaneo e ricco di fantasia.<sup>15</sup>

Gli scrittori catanesi, del resto, potevano leggere nei loro stessi giornali brani di prosa tutt'altro che corretta: come un dialogo di Lapo de' Ricci, pubblicato nello « Stesicoro »,<sup>16</sup> scritto in un dialetto fiorentino pieno di riboboli. Brani come questo che riportiamo erano esempi che non potevano rimanere senza eco in un ambiente dove la poesia dialettale e popolare era tanto in onore. Il dialogo si svolge tra un « villeggiatore » e una « massaia »:

*Vill.* - Avresti avere la figliuola sposa?

*Mass.* - Appunto. Sono stata a comprargli il vestito per uscir fuori sposa: e poi hanno tante corbellerie in oggi che non si finisce mai.

*Vill.* - Oh! dunque è sposa presto?

*Mass.* - Tra un mese, perché quest'altra domenica si dice in chiesa ed in questo mese non ci sono mezze feste, onde ella vede che un mese non basta.

*Vill.* - Ma voi avete pensato per tempo comprandogli già il vestito da sposa.

*Mass.* - ...ma se alla tessitora non gli porto qualche cosa non me lo rende, perché ancora non ho principiato a dargli nulla.

*Vill.* - Ma come farete? Dite di non aver denari e pensate a far codeste spese?

*Mass.* - Delle volte mi gira il capo anche a me, ma in qualche modo bisogna fare: lei è una buona ragazza e per grazia d'Iddio può portare il cappello alto. Il priore non fece altro che dire, la sapeva tanto bene la dottrina, non sbagliò che due volte sole. E poi per lavorare è un verro: la sa, stiamo in un podere magro e di fatica, si ha un po' di debito col padrone, anzi il fattore ci diede dieci scudi a questi giorni perché si comprasse il pane, altrimenti il padrone è un cane, ci manderebbe via per cagion del debito.

Vedremo che gli scrittori catanesi seguiranno tale esempio, faranno parlare in dialetto alcuni dei loro personaggi e useranno la parlata fiorentina per indicare, in generale, gli ambienti non siciliani.

<sup>14</sup> G. TORELLI, *Quattro parole sulla dignità della lingua italiana*, ne *L'Alba, strenna catanese per Capo d'Anno 1845*, p. 191.

<sup>15</sup> V. PERCOLLA, *Biografie degli uomini illustri catanesi del sec. XVIII*, Catania. Pastore, 1842, p. 214.

<sup>16</sup> « Lo Stesicoro », a. I, vol. IV, 1836.

Ma non soltanto al dialetto è rivolta l'attenzione di questi scrittori.

Il racconto *Lasciatemi dormire*, pubblicato ne « L'Alba » del 1845, è tutto fondato sugli effetti onomatopeici delle parole; l'autore vuol creare l'atmosfera e l'ambiente del racconto facendo uso di parole che non descrivono ma addirittura riproducono quasi sonoramente il paesaggio. Appaiono le prime luci del giorno e un giovane tenta di svegliare un amico che ancora dorme. Si odono le voci mattutine degli animali: « Chicchirichì! Chicchirichì!... E intanto che costoro altercavano, cantava il gallo, schiamazzavano le galline, miagolavano i gatti e garrivano gli uccelli salutano il sole che appariva in Oriente ». Questo racconto, firmato C. T., è presumibilmente di Carlo Tenca, cioè di un critico che era ben noto nell'ambiente letterario catanese e aveva dato, in quello stesso anno 1845, un lusinghiero giudizio del poema *Napoleone a Mosca* del Castorina.<sup>17</sup> Il Tenca, che è stato giudicato il maggior critico « militante » di quel tempo e che per primo denunciò lo scadimento sentimentaleggiante del romanticismo,<sup>18</sup> aveva idee ben chiare rispetto allo stile e alla lingua: « Rispetto allo stile e alla lingua, che tengono oggidì primato in un racconto qualsisia, ci siamo sforzati di stare più strettamente che per noi si potesse vicino alla verità. La qual verità noi riputammo consistere nel far parlare ciascheduno secondo la sua condizione e tutti secondo i tempi ».<sup>19</sup>

Il realismo, già alla metà del secolo, era chiaramente affermato anche dai cattedratici più legati agli spiriti e alle forme classiche. Gioacchino Geremia chiede la verisimiglianza a teatro<sup>20</sup> e Sebastiano Chines vuole che l'artista ritragga dalla natura le sue opere e le faccia apparire « vere ».<sup>21</sup> Egli, insie-

<sup>17</sup> C. TENCA, *Epici moderni in Italia*, nella « Rivista Europea », maggio 1845; poi in *Prose e poesie scelte di C. T.* Milano, Hoepli, 1888, vol. I, p. 70. Nel poema del Castorina il Tenca trovò « brani di vera poesia ».

<sup>18</sup> Cfr. U. BOSCO, *Giusti Tenca Carducci*, nel GSLI, vol. CXXXIV (1957), fasc. 408, pp. 535-547.

<sup>19</sup> Nella premessa al racconto di Carlo Tenca, *La Ca' dei Cani*, cronaca milanese del sec. XIV, pubblicato per la prima volta nel 1840; e poi in *Prose e poesie scelte* cit., vol. I, p. 3.

<sup>20</sup> G. GEREMIA, *Cenni sulla poetica di Orazio*, nel « Giornale gioenio », I (1834), p. 89 sgg.

<sup>21</sup> « L'uomo educato alle arti del bello, non ritrae che dalla natura le sue opere, ed allora sono vere... » (S. CHINES, *Ragionamenti intorno alle belle arti*, nel « Giornale gioenio », 1852, 2, pp. 27-36).

me con l'impurità del linguaggio, condanna i drammi e i romanzi storici nei quali gli scrittori, facendo sfoggio di uno stucchevole moralismo, finiscono sempre col punire i cattivi e premiare i buoni; ottimo scrittore è colui il quale « non vuol credere che i mali della umanità traggano origine dalla pravità della più parte degli uomini, ma piuttosto dagli eventi; quindi niun rimbrotto rivolge ai perversi, niuna maledizione fulmina agli oppressi ». <sup>22</sup> Gli « eventi » cui il Chines accenna sono quei fatti concreti, storici, che sono determinanti della vita di ogni uomo, fuori da ogni travisamento; forse qui il critico allude a quella parte di fatalità e a quella parte di volontà umana, la cui scaturisce il destino di ogni individuo, al di sopra di ogni evanescente sentimentalismo. E qualche scrittore (per esempio il Vigo quando narra le storie delle sultane di Aci Trezza) non fa scadere il romanticismo nel sentimentalismo.

È stato detto che accanto alla letteratura ufficiale e togata si andava diffondendo « una prosa narrativa umile e senza pretese, che doveva però essere cercata dalle classi popolari con qualche avidità », <sup>23</sup> ma non è vero che questa letteratura si diffondesse « quasi alla macchia » e non avesse echi in ambienti ufficiali. Come s'è visto, anche i professori dell'Ateneo avvertivano la necessità di un rinnovamento letterario, e crediamo che gli scrittori di secondo piano, vivendo anch'essi in ambiente colto, sentissero gl'influssi dei cattedratici e dei teorici. Soltanto qualche poeta (come il Tempio il Marraffini il Gangi il Rapisarda), rimase fuori, e soltanto in parte, dagli ambienti togati, dove peraltro si esaltavano i meriti dei poeti dialettali. <sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> S. CHINES, *Se sia o no da trattarsi ai nostri di l'epopea*, in *Poesie e prose*, Catania, stab. Caronda, 1865, p. 253.

<sup>23</sup> « Il vero è che al di sotto di tutta quella letteratura ufficiale e togata si veniva diffondendo, quasi alla macchia, una letteratura di spiriti ben diversi ma di non più grande valore cosicché, a ricercare in mezzo ai fasci delle miscellanee del secolo scorso, si vengono scoprendo certi drammi in prosa e in versi in cui Aristotele non c'entra più e c'entrano invece, sia pure senza loro colpa, Shakespeare, Schiller, Victor Hugo ecc.; e, accanto alla prosa ufficiale dei professori e dei letterati, prosa togata, solenne, purista, foggata sui modelli cinquecenteschi o anche sui modelli del Giordani, prosa di dissertazioni accademiche e di elogi funebri, si va diffondendo una prosa narrativa umile e senza pretese, che doveva però essere cercata dalle classi popolari con qualche avidità ». (D. MACRÌ, *Aspetti della letteratura*, nel vol. *Catania nell'Ottocento*, Catania, 1934, pp. 29-40).

<sup>24</sup> Basti un solo accenno ai movimenti determinati dal grande favore ottenuto

Nel '48 venne pubblicato postumo il poema *La Caristia* del Tempio, ma ancor prima della pubblicazione esso circolava tra i letterati locali, ed era stato giudicato con grande favore dal cattedratico Agatino Longo in quanto « gli uomini vi sono descritti co' loro vizi, colle loro abitudini, co' loro pregiudizi, colle loro virtù, secondo lo stato dei lumi e della civiltà, e secondo l'educazione buona o rea ricevuta nella puerizia e l'istruzione grossolana o raffinata, propria di ciascun ceto e di ciascuna condizione di persone ». <sup>25</sup>

Il Romanticismo in Sicilia, come s'è detto, si configurò subito come bisogno di accostamento alla natura e al popolo, e portò, in letteratura, alla rappresentazione della vita con tutte le sue miserie e le sue gioie più ingenue e native. Il principio di imitazione, malamente inteso, avrebbe significato involuzione e non progresso, ripetizione e non creazione. « E fino a quando - esclama un giovane letterato che sentiva di aver superato le posizioni romantiche già nel '53 - noi siciliani penseremo a prescindere dal fuoco dell'Etna, dalle bellezze dei nostri campi, dai costumi del nostro popolo, dalla nostra religione, dai sentimenti nostri, e smettere il principio della imitazione, che ha tiranneggiato per molto volger di tempo la nostra letteratura? ». <sup>26</sup> Gli scrittori avevano coscienza del fatto che osservare e descrivere la natura dei luoghi e degli uomini non esclude naturalmente l'attività creativa dell'artista e da queste premesse essi partivano per arrivare al romanzo che, come dirà il Verga, deve sembrare « essersi fatto da sé ».

Sebbene la fama di Tommaso Gargallo fosse molto diffusa, tuttavia l'influsso del classicista siracusano sui letterati catanesi fu assai modesto. La vivacità degli ambienti culturali etnei poco si addiceva alla troppo compassata dottrina del marche-

---

dalla poesia meliana, che culminarono con la costituzione, nel 1790 a Palermo, della « Accademia Nazionali » i cui aderenti dovevano scrivere « supra soggetti pertinenti a la Sicilia » e « ni la lingua nazionali », cioè siciliana. Ma questi movimenti ebbero poco seguito a Catania.

<sup>25</sup> A. LONGO, *Sopra Domenico Tempio e il suo poema La Caristia*, Catania, Sciuto, 1843.

<sup>26</sup> V. ZAPPULLA, *Se l'artista o lo scrittore deve imitare i classici o far da sé*, Catania, Giuntini, 1853. Lo Zappulla, come s'è detto, considerava il Romanticismo ormai passato alla storia delle lettere e distingueva tra *romantico* e *romanzesco*, tra *classicista* e *classico*.

se Gargallo il quale, con aristocratico distacco, apprezzava nella cultura siciliana soltanto il retaggio di antiche età. Tuttavia è da segnalare la sua « novella pastorale », *Engino e Lucilla*, pubblicata a Napoli nel 1792, la cui azione si svolge alle falde dell'Etna e che si conclude alla maniera di Giulietta e Romeo. L'infelice amore dei due giovani pastori sembra preludere ad altri infelici amori di umili contadini e le ballate, inserite nel testo, sono intermezzi lirici di evidente sapore preromantico. Meno significativa, a questo proposito, è l'altra novella, *Il Palatino d'Ungheria* (1824), che il Gargallo, imitando i modi del Boccaccio, finge d'aver tratto da un ms. del sec. XIV. Siamo nel 1824, e la novella del Palatino d'Ungheria è forse il primo esempio in Sicilia d'una prosa modellata sui classici italiani, e che narra vicende storiche.

Nella breve autobiografia di Lionardo Vigo, scritta intorno al 1854-55, c'è qualche tentativo di rappresentazione dal vero. Il Vigo dice della madre che « parlava con grazia e siccome coloriva acconciamente le sue idee, faceasi amare a quanti la conoscevano »; d'un « ceraiolo », che lo colmava di gentilezze col segreto intento di propinargli la lettura di un lungo lavoro storico, dice che era « magro, piccolo, bruno, quasi stecchito, dagli occhietti piccini e vivaci », portava « abiti netti, all'antica, canna e codino ». Questo è il proprio ritratto: « L'uomo è leone e coniglio, ed io ho più del coniglio che del leone, e qualche volta più della colomba ». <sup>27</sup>

Il Vigo è un modesto narratore, ma sono da ricordare le storie delle « quattro sultane di Aci Trezza », tratte da un'opera, di tutt'altra ispirazione, del suo concittadino Alfio Grassi. <sup>28</sup> Il Grassi, esaminando la vita e l'organizzazione civile militare e religiosa dell'impero ottomano, aveva accennato ad usanze tradizioni e leggende le cui origini erano da ricercare nei rapporti tra la Sicilia e l'Oriente arabo. Le storie delle sultane di

<sup>27</sup> G. GRASSI BEBTAZZI, *Vita intima*, Catania, Giannotta, 1896, pp. 52, 92, 99.

<sup>28</sup> ALFIO GRASSI da Acireale (1766-1827) trascorse gran parte della sua vita in Francia e combatté nell'esercito napoleonico. Scrisse trattati di storia politica e militare: *Extrait historique sur la Milice romaine et sur la phalange greque et macédonienne*, Paris, 1815; *La Charte turque*, Paris, 1825; *La Sainte Alliance*, Paris, 1827. Vedi L. Vico, *Vita civile, militare e letteraria di Alfio Grassi*, in *Opere*, vol. III, Acireale, Donzuso, 1882. Nello stesso volume sono pubblicate le « storie delle quattro Sultane di Aci Trezza » per le quali il Vigo trae spunto dalla *Charte turque* del Grassi.

Aci Trezza risalirebbero ai secc. XVI-XVII, ma sono narrate evidentemente nelle versioni correnti ai tempi del Grassi e del Vigo, sebbene si dicano riprese da antichi testi. Sono leggende caratteristiche delle zone rivierasche, pervase dal fascino pauroso e dal mistero delle incursioni barbaresche ai danni delle popolazioni costiere. Il Vigo descrive luoghi e ambienti, commenta fatti, ma sempre alla luce della sua cultura impregnata di regionalismo; egli imprime alla narrazione quella patina romantica che trasforma gli episodi più truci in storie patetiche e languorose; pone in rilievo tutto ciò che ai suoi tempi era considerato elemento di successo, indugia sugli episodi che riuscirebbero più graditi ai lettori. La scelta dell'argomento è significativa: dall'opera del Grassi egli sviluppa gli accenni che si riferiscono alle avventure di quattro fanciulle siciliane, anzi acesi, e precisamente di Aci Trezza. È da notare il valore che l'evasione assume in questi personaggi i quali, dopo essere stati strappati violentemente al villaggio natio, trovano in terre lontane e misteriose il compimento del loro favoloso destino.

La prima ragazza, Stella, era stata rapita a una famiglia di pescatori in un villaggio della costa acese, vicino alla cosiddetta Grotta delle Colombe; la seconda, Venera, era arrivata alla reggia del Sultano partendo dal suo abituro nei pressi del castello di Aci; la terza, Rosa, era nata da una famiglia di pescatori « tra Aci e Trezza »; la quarta, Rosalia, « era stata rapita da un corsaro sulla spiaggia di Trezza e mandata in dono al Sultano ». Così dagli autori acesi come da quelli catanesi viene prescelto, tra tutti i villaggi rivieraschi, quello di Trezza per indicare il tratto della costa jonica che va da Catania fino ad Acireale; e ciò si spiega col fatto che Trezza era la località più conosciuta per le sue caratteristiche geologiche, per il suo porticciolo, per le antiche leggende che aleggiavano intorno ad essa, per le caratteristiche usanze dei pescatori e per le condizioni di vita che erano tra le più misere della Sicilia.

Ma quel luogo era anche famoso per le bellezze naturali. Il Vigo lo descrive, narrando la storia di Rosalia, in modo da non lasciar dubbi sul fascino che esso esercitava già prima che il Verga vi fermasse la sua attenzione:

È Trezza un villaggio tra Aci e Catania nella costa orientale della Sicilia, feudo del principe di Campofiorito, di cui si alza ivi il palagio; la custodiscono un vecchio forte, una vecchia torre con rugginosi cannoncini di ferro, amenissima per lo sito e l'aria, squallida per la povertà degli abitatori che vivono di pesca;



ivi maturansi le più primaticce frutta dell'Etna; ha rimpetto i giganteschi scogli dei Ciclopi, a destra il castello di Aci, ch'è il più pittoresco e maestoso fortilizio di Sicilia; la circondano giardini, oliveti, vigne verdeggianti in collinette gaissime su cui è sempre il sorriso di primavera ».

Al fascino delle antiche leggende si univa il terrore delle tempeste e quel senso di fatalità che incombe sulla gente di mare. Un naufragio, un'incursione di pirati, un destino che comunque arriva dal mare, sta alla origine delle romanzesche storie delle sultane di Trezza. La piccola Stella, insieme col fratello Masuccio e un gruppo di donne, fu sorpresa dai pirati mentre era intenta « ad asciugar reti e imbianchir tele »: i pirati « inerpicatisi per la *ma'la discesa*, perdendosi e occultandosi tra le opunzie, i cespugli e i massi vulcanici, avevano circuito dall'alto la marina della Scala », piombando improvvisamente addosso alle donne inermi. Così comincia la storia di Venera: « Una tempesta aveva scompigliato la flotta ottomana che da Tunisi dirigevasi a Costantinopoli, e la galera denominata la *Veloce* era stata sospinta tra gli scogli che fanno irta la spiaggia di S. Maria della Scala, sottostante ad Aci Reale ».

Tranquillamente invece naviga la nave in cui viaggia Rosa, per recarsi a Tunisi dal promesso sposo, e i marinai recitano la preghiera:

Lu suli cuddau,  
L'Avimaria sunau,  
Salutamu e ringraziamu  
La Santissima Nunziata,  
Ca ci ha mannata la bona jurnata;  
Ceussi ci manna la bona muttata;  
Un Patrinnostu ed una Vimmaria  
Ppi sta bona cumpagnia.

Ma quel mare è infido e a un tratto « dagli scogli che la occultavano uscì come una saetta una barca turca, seguita da quattro caicchi »: Rosa, rapita e trasportata a Costantinopoli, sarà la terza sultana di Trezza, e il padre, padron Giovanni, entrerà al servizio della flotta ottomana.

Così, poi, comincia la storia di Rosalia: « Una sera estiva eravamo al mare, la luna era lata, erasi ammogliato un pescatore e nel villaggio erano danze e feste: quando d'improvviso sparò il castello, sparò una fregata, la campana della chiesa

suonò ad accorruomo, gridavano tutti: *i turchi! i turchi!* e già i turchi erano a terra ».

La tendenza a storicizzare la leggenda è caratteristica di molti scrittori, nei quali peraltro si verifica anche il fenomeno opposto e cioè quello di romanzare la storia. Ma la storia, per gli scrittori catanesi, è piuttosto quella della tradizione orale, anziché quella documentata: essi scelgono argomenti che si riferiscono alla loro città, ad episodi che hanno lasciato traccia nella fantasia popolare, ai monumenti cittadini. Un monumento il cui nome ricorre spesso nei romanzi degli scrittori catanesi è il castello Ursino, quel castello federiciano che un tempo sorgeva nel mare e che poi fu circondato dalla lava e unito alla terra ferma, intorno al quale correivano molte leggende. Volendo parlare di questo castello per rifarne la storia il Cordaro Clarenza finge una conversazione con un amico: è una storia rifatta sulla leggenda e non sui documenti, perché solo la leggenda diceva che quel castello sorgeva un tempo « allato del saracino porto » e che era stato fabbricato sopra i ruderi « di un'antica rocca la quale difendeva la città da quel punto di mare e *saturnia* appellavasi, a motivo che Saturno, per Diodoro ci vien raccontato, l'avesse costrutta ». Fantasiosa è anche la congettura della denominazione, da una voce *urso*, che riprodurrebbe i lamenti bestiali degli sventurati prigionieri che vi languivano; e non meno leggendaria è la rassegna delle pestilenze, delle carestie, delle sommosse e di tanti altri avvenimenti che trovarono eco nelle vaste e misteriose sale del castello.<sup>29</sup>

Da una usanza locale è tratto l'argomento della novella *Un tristo incontro* di Rosario Cavallaro.<sup>30</sup> Il Cavallaro che, non senza destare meraviglie e preoccupazioni, aveva sostenuto la necessità d'insegnare l'italiano a preferenza del latino e del greco,<sup>31</sup> racconta una burla fatta da due signore travestite da « at-

<sup>29</sup> V. CORDARO CLARENZA, *Schiarimenti storici sul Castello Ursino di Catania*, nello « Stesicoro », n. 6, settembre 1835. Vedi anche S. LO PRESTI, *Il Castello Ursino nella tradizione popolare*, Catania, 1934.

<sup>30</sup> R. CAVALLARO, *Un tristo incontro*, Catania, s. d. Il C. fu anche poeta e traduttore di Orazio (*Diverse poesie liriche*, Catania, s. a.; *Versi*, Palermo, 1857; *Favore letterari*, Palermo, 1857; ecc.).

<sup>31</sup> Il saggio del Cavallaro su *Le scuole in Catania* (Catania, Giuntini 1854) destò le reazioni di C. Amore il quale, in una lettera pubblicata nel « Giornale gioenio » del 16 dic. 1854, propose che si adottasse per lo meno una soluzione intermedia, e cioè che si studiasse la lingua italiana insieme col latino e col greco, perché non era necessario che tutti i ragazzi diventassero « azzimati toscani ».

tuppatelle » a un giovinotto. Questo genere di burla era molto frequente a Catania e traeva origine dall'usanza di consentire alle signore, nei giorni dei festeggiamenti alla patrona S. Agata, di uscir sole, ricoperte da un ampio mantello che lasciava trasparire soltanto un occhio (donde il nome di « ntuppatelle » o « atuppatelle »): rese così irriconoscibili, le dame avevano facoltà di invitare un cavaliere a loro scelta (che non poteva rifiutare) a far loro qualche regalo, consistente di solito in dolciumi oppure in ornamenti femminili.<sup>32</sup> Nella novella del Cavallaro le donne chiedono doni molto costosi e mettono in imbarazzo il cavaliere: ma si tratta alla fine di una burla.

Il dramma presentato da Giuseppe Pastore nella « scena notturna » intitolata *L'omicida*<sup>33</sup> deriva invece da un pregiudizio. L'alba sta per spuntare e un uomo, nascosto nel colonnato del tempio dei Benedettini, attende di vendicare l'onore della sorella, della quale intende uccidere il seduttore. Invano un amico tenta di dissuaderlo, mostrando gli orrori del delitto e la dolcezza del perdono; quell'uomo sembra obbedire, suo malgrado, a una legge fatale che lo spinge ad uccidere e trova una sola giustificazione: « Commetto un'azione onorata ». E in nome di questo onore, quasi inconsciamente, egli colpisce senza pietà, e poi impazzisce. Quel che importa qui non è solo la condanna di un pregiudizio (di cui tuttavia l'autore mostra la tragica vitalità), ma anche l'ambientazione dell'episodio, che si svolge alle prime luci dell'alba e sul sagrato del più celebre e storico tempio catanese. Al monastero dei Benedettini, infatti, è legata tutta una storia leggendaria di privilegi, di lotte politiche, di grandi eventi riguardanti la cultura, lo sviluppo e i destini della città. L'abate dei Benedettini era un tempo la più potente autorità cittadina; dice il De Roberto nei *Viceré* che « l'Abate era una potenza, che aveva non so quanti titoli feudali, un patrimonio favoloso da amministrare e le antiche Costituzioni di Sicilia gli davano il diritto di sedere tra i Pari del regno » (cap. III). I monaci appartenevano alle più illustri famiglie catanesi e facevano pesare su tutti i loro privilegi; il grandioso monastero, coi suoi chiostri, coi suoi saloni e i suoi sot-

<sup>32</sup> Sulla usanza delle « ntuppatelle » vedi C. NASELLI, *Le donne nella festa di S. Agata a Catania (ossia delle « ntuppatelle »)*, in « Arch. st. Sic. Orient. », 1952, pp. 189 sgg.

<sup>33</sup> G. PASTORE, *L'omicida, scena notturna*, Catania, Giuntini, 1856.

terranei misteriosi esercitava un notevole fascino sulla fantasia popolare. L'alba della nostra novella non è soltanto una tragica alba romantica, ma è un'alba fatale sulla quale pesano secoli di miseria, di ignoranza, di incomprendione; le immense colonne testimoniano quasi quella giustizia divina che i piccoli uomini, nascosti alla loro ombra, non possono comprendere.

Negli scrittori catanesi della prima metà dell'Ottocento è chiaro l'intento di penetrare a fondo l'indole dei siciliani. È un tentativo di studio psicologico, ma è anche una maniera di interpretare la storia attraverso le azioni degli uomini che la determinano; e poiché queste azioni sono influenzate dall'ambiente e dalla tradizione così l'osservazione della vita e del costume del popolo diventa più attenta e più profonda. « La psicologia del popolo siciliano - dice il Gentile - era infatti la sostanza più profonda di tutte le differenze, sempre affermate dagli scrittori siciliani, tra la storia e l'indole degli isolani e la storia e l'indole degli italiani del continente: come quella che aveva, di volta in volta, dato origine alla sua storia e insieme risentito le conseguenze di tutti i casi di questa. Giacché tutta la storia potrebbe tenersi in niun conto, e sarebbe infatti una semplice astrazione, se non si concretasse e radicasse in un modo di sentire e di pensare, e in un certo carattere popolare, che era, nel caso nostro, la vera realtà siciliana da incorporare e fondere nell'unità nazionale ». <sup>34</sup> Il fatto narrato è inseparabile dal suo ambiente.

Il Percolla, quando vuole descrivere la piazza del mercato come centro della vita commerciale cittadina, non può fare a meno di accennare alla triste vicenda del giovane Antonio Gusio che in quella piazza era stato giustiziato. <sup>35</sup>

Ancora una tragedia del mare (la tragedia del mare è anch'essa storia locale) ispira una novella a Francesco Orsini Di Giacomo, dal titolo *Cosimo D'Arrigo*, <sup>36</sup> in cui è descritta una tempesta che coglie d'improvviso alcune barche in navigazione davanti alla costa di Brucoli, tra Catania ed Augusta. Un uomo manca all'appello, e l'autore immagina il pianto della vedova e degli orfani, il lutto della famiglia, ma di miseria non si

<sup>34</sup> G. GENTILE, *Il tramonto*, cit. p. 99.

<sup>35</sup> V. PERCOLLA, *Sulla piazza del mercato lunare di Catania, cenno storico*, Catania, Giuntini, 1840 (già nel « Caronda », a. II. vol. II).

<sup>36</sup> F. ORSINI DI GIACOMO, *Cosimo D'Arrigo, scena storica*, nel « Giornale gioenio », t. IX, luglio-agosto 1844, pp. 35-49.

parla, la realtà non si svela in tutta la sua crudezza e il dolore rimane sopra un piano sentimentale.

Anche l'azione dell'*Eutimio ed Emilia*, di Giuseppe Papalardo Russo, si svolge a Catania, precisamente nell'anno 1816. È la storia d'amore di una ragazza avversata, per i soliti pregiudizi, dal padre. La ragazza si ammala e viene trasportata a Giarre, un paese alle falde dell'Etna, dove l'innamorato riesce a raggiungerla soltanto per apprenderne la morte. La prosa è stucchevole e interrotta da alcune ballate romantiche. L'autore vuole sottolineare il fatto che si tratta di ambiente catanese e di un pregiudizio spiccatamente locale: descrive monumenti cittadini e accenna anche ai privilegi delle classi ricche, per condannarli (con disprezzo, infatti, addita il sobborgo di Villascabrosa come « pingue eredità de' Signori Paternò Castello »).

Dichiaratamente « novella romantica » è *Enrico e Adelina* di Pasquale Distefano,<sup>37</sup> in cui il personaggio del barone Odoardo, signorotto prepotente, ricorda per molti aspetti il don Rodrigo manzoniano. Odoardo è invaghito di Adelina, una graziosa contadina, e ne fa imprigionare il marito per indurla ad acconsentire ai suoi voleri; ma Adelina sta « salda come di ferro fuso » e uccide l'iniquo barone liberando il villaggio da così terribile oppressore. L'autore deplora « l'efferata barbarie di que' tempi baronali » e si compiace del lieto fine, quasi come in una fiaba: « Adelina ed Enrico vissero lungo tempo una vita onorata, tranquilla e felice... ».

L'imitazione manzoniana, che è diffusissima sia nei poeti che nei narratori, diventa talvolta evidentissima. Nel racconto il *Voto lombardo* di Rosario Nicolosi,<sup>38</sup> c'è una figura di « duca » ricalcata su quella dell'Innominato: « solo, con una smania che gli lacerava l'anima, il Duca passeggiava innanzi e indietro pel salone, la sua mente si sprofondava nelle tenebre dell'avvenire, riandava la sua vita - cavalli, armi, ratti, onte, duelli, battaglie, sangue, tradimenti - a che pro? Il grido delle vedove, l'angoscia delle fanciulle, la minaccia degli oppressi, la maledizione di tutti, le larve del timore, il brivido de' rimorsi: - ecco il frutto ». E non solo il Manzoni del romanzo, ma anche quello delle tragedie è preso a modello dal Nicolosi, il quale intitola

<sup>37</sup> P. DISTEFANO, *Enrico e Adelina, novella romantica*, Catania, Giuntini, 1865.

<sup>38</sup> R. NICOLOSI, *Il voto lombardo, racconto*, Catania, La Magna, 1847.

un capitolo di questo racconto *Pontida e Legnano*, e si compiace di una tecnica narrativa quasi teatrale, con dialoghi serrati, spettacolari colpi di scena, apparizioni improvvise di personaggi, entrate e uscite ben ritmate di tutti gli attori. Alla breve introduzione (« tramontato era il sole e sulla vasta campagna si stendeva un velo incerto, tremolante; le ombre oscillavano, crescevano, addensavansi ») fa eco il finale patriottico e tipicamente risorgimentale (« La concordia è la salute degli oppressi. Senza livore di parte, senza desio di vendetta, riuniti sotto un vessillo, legati da un solo volere, spinti da un solo pensiero. affrontiamo il nemico... »). Questa novella fu pubblicata nel '47, alla vigilia della rivoluzione.

Raro è il caso che uno di questi scrittori trasporti la vicenda fuori della sua terra. I castelli di Motta, di Paternò, di Trezza, di Adrano, di Catania, si prestavano ad ambientare storie terribili e fantastiche. Il protagonista del *Rinnegato*, una novella che Ignazio Clarenza pubblicò nel '39,<sup>39</sup> è un uomo che trascorre una notte insonne nelle sale del castello di Motta. In quella rocca solitaria, che domina la vasta pianura di Catania, l'uomo viene assalito da rimorsi e da dubbi, trovandosi in procinto di uccidere una fanciulla innocente, che poi scopre essere sua figlia. Dello stesso Clarenza è una novella in versi, *Maria*,<sup>40</sup> il cui dramma si svolge nel castello di Trezza, « logoro per l'etade e sì famoso - per istorie di sangue e di delitti »: Maria è una povera contadinella che il feroce castellano fa morire per evitarne il matrimonio con un suo figliolo, destinato a ragazza d'altro rango. Il barone Ruggero, infatti, non vuole che « il sangue per tant'avi illustre - (o a meglio dire, per delitti infame) - misto a quel d'un'ignota pastorella - nelle vene scendesse ai suoi nepoti ». Nel castello di Militello un altro scrittore, Bonaventura Portoghese, asserisce di aver trovato i documenti che gli suggeriscono il racconto di Donna Aldonza Santapace, moglie del barone Barresi, signore di Militello.<sup>41</sup> È la

<sup>39</sup> I. CLARENZA, *Il rinnegato*, *Frammenti di un album*, nel « *Trovatore* », n. 4, 15 sett. 1839. Il Clarenza morì giovanissimo, a 23 anni.

<sup>40</sup> I. CLARENZA TEMPIO, *Maria*, *Novella*, ne « *L'Alba* » cit. p. 185 sgg. Questa novella fu pubblicata postuma.

<sup>41</sup> *Donna Aldonza Santapace, cenno storico tragico scritto dal giudice regio Bonaventura Portoghese*, nel « *Giornale gioenio* », genn.-febb. 1850, pp. 35-47. Questa storia è ricordata da Pietro Carrera in un idillio intitolato *Zizza* (P. CARRERA, *Idilli*, Messina, 1623).

solita storia truce di vendetta e di sangue, che si conclude con una significativa riflessione dell'autore (che, si noti, è un magistrato): « Dal procedere stesso dell'incauto barone si conosce che ancora non era sicuro di quanto scritto gli avevano i ribaldi fratelli, ma spinto da cieca rabbia agiva sul dubbio e puniva con fatti, *abuso infame di potere, che poteva aver luogo in quei secoli di barbarie* ». L'autore cita inoltre un canto siciliano, che ricorda il triste avvenimento: inutile appare, dunque, la polemica sorta sull'autenticità delle fonti di questo racconto, poiché il Portoghese non ai soli documenti s'ispirò ma anche alla leggenda popolare, di cui raccolse i residui inserendoli nel suo testo.<sup>42</sup>

Che agli scrittori catanesi non sfuggisse l'importanza dell'invenzione anche in una apparente narrazione cronachistica, è dimostrato tra l'altro dalla premessa a un'anonima novella, *Guglielmo e Teresa*, scritta nel '39 ma pubblicata nel '64 per ragioni politiche.<sup>43</sup> L'a. avverte trattarsi di libera traduzione di una cronaca in dialetto siciliano del sec. XVIII. L'ambiente paesano, umile, popolare, è in contrasto con lo stile letterario, infarcito di dotte reminiscenze (la stella del mattino che *ad amar conforta*; l'esule che si avvia *a passi tardi e lenti*; ecc.), ma al tono popolare non nuoce la « libera traduzione ». Siamo in un paesetto di campagna, V... (forse Vizzini), nelle vicinanze di Catania, ed è giorno festivo, quando un'infelice orfanella va a nozze contro sua voglia: albe e tramonti, paesaggi campestri, cieli estivi tremolanti di stelle, notti invernali tempestose, sono gli scenari del dramma di due innamorati, che si conclude con una morte gloriosa nel nome d'Italia.

Come rivelazione d'un genio fu accolto il poema *Cartagine distrutta* di Domenico Castorina, pubblicato nel 1835, che l'autore scrisse tra i 15 e i 19 anni.<sup>44</sup> In una nota al poema il Castorina dichiara di voler seguire le orme del Tasso, del Metastasio,

<sup>42</sup> Si veda un articolo anonimo nel « Giornale gioenio », marzo-apr. 1850, in cui il Portoghese è rimproverato di non essersi sufficientemente documentato sulla storicità degli avvenimenti; e una replica dell'a. nel fasc. di maggio-giugno 1850 della stessa rivista.

<sup>43</sup> *Guglielmo e Teresa, novella storica cavata da una cronaca siciliana del sec. XVIII*, Catania, tip. Coco, 1864.

<sup>44</sup> DOMENICO CASTORINA (1812-1850) fu considerato dai suoi contemporanei il migliore poeta e scrittore catanese della prima metà dell'Ottocento. Nel 1835 pubblicò *Cartagine distrutta* (Catania, Pastore, 1835), poema epico in 16 canti

dell'Alfieri, e invero egli si dimostra imitatore dei maggiori poeti italiani, dai quali si sente irresistibilmente (ma anche scolasticamente) attratto.

Ombriferi boschetti e molli prati,  
Tremuli stagni vide e fonti vivi  
Infra i valloni di piante ombreggiati  
Scorrere mormorando a rivi a rivi.  
Ride natura infra li svariati  
Calli, che sparsi stan fra piagge e clivi:  
Ride natura pur nel rio che stride,  
E fra cespugli ancor natura ride. (III, 8)

### Lo stesso valga per l'altro poema, *Napoleone a Mosca*:

Duchi, ministri, pallidi la faccia,  
Gli spirti, il cor, la mente in gran tempesta,  
Movono a lui che inserte al sen le braccia  
Regge l'Europa e in Asia il guardo arresta.  
Le loro divampanti anime agghiaccia  
Quest'immensa infernal guerra funesta:  
Pendon tutti dal Grande, e splendid'ala  
Gli fan, divisi per la reggia sala. (I, 21)

(originariamente era in 20 canti) che gli valse un sussidio della municipalità per il perfezionamento della sua preparazione letteraria. Fu a Milano e a Torino, dove conobbe il D'Azeglio, il Maffei, il Prati, il Grossi, il Cantù, il Pellico, il Brofferio e altri letterati. A Milano pubblicò alcune liriche, che gli valsero molte lodi (*Un bell'esempio ai Municipii d'Italia*, in « Milano, Rivista europea », N. S. a. I. n. 2, 30 gennaio 1843; *Sette liriche di D. C.*, idem, n. 5, 15 marzo 1843). A Torino, il 2 dicembre 1843, Giovanni Prati leggeva con successo un canto del suo nuovo poema *Napoleone a Mosca* (« Il Telegrafo », Torino, 13 dicembre 1843 e « Iride novarese », Novara, 18 dicembre 1843), pubblicato qualche anno dopo (Torino, Ferrero, 1845).

Raccolse le sue poesie in due volumi di *Liriche* (Catania, 1841) e pubblicò un lungo romanzo storico, *I tre alla difesa di Torino* (Torino, C. Schieppatti, 1847). Si ha notizia dei seguenti altri suoi lavori: *Carlo e Maria, novella in ottava rima*; *Osmano o il saraceno e Torquato ed Eleonora, racconti*; *Giorgio Byron, poema*; *Ermelinda, Cenni storici sulla basilica di Superga*. Nelle *Tradizioni italiane* pubblicò: *Perollo e i Luna, tradizioni siciliane*; *Il Moro, tradizioni siciliane*; *Il fantasma*; *Il Masaniello*; *Il castello delle donne*; *La fuggitiva*; *Ermenegalda*. Non si ha notizia dei seguenti lavori, di cui aveva annunziato la pubblicazione: *Pio IX, cantica*; *Bonaparte in Egitto, poema*; *La reggente e i due cognati, ossia La guerra civile in Piemonte nel 1637*; *I popolani di Napoli nel 1647, racconto*; *Canti sulla Grecia e sull'Italia*.

Vedi F. DI FELICE, *D. C.*, nel « Giornale gioenio », t. VI, 5<sup>o</sup> bim. (1841); G. MIRA, *Bibliografia siciliana*, Palermo, 1873; F. DE ROBERTO, *D. C. e Giovanni Verga*, nella « Lettura », 1<sup>o</sup> ott. 1921; N. CAPPELLANI, *Vita di G. Verga*, Firenze, Le Monnier, 1940, p. 18 sgg.; e in generale i biografici del Verga.



Nell'ode *Per lo molo di Catania* il Castorina imita il Leopardi della canzone *All'Italia*; nell'ode *Per la battaglia di Paternò* imita il Manzoni della *Battaglia di Macclodio*; nelle due odi *In morte di Vincenzo Bellini* riecheggia il *Cinque Maggio*.

Le suggestioni letterarie sono frequentissime nel romanzo *I tre alla difesa di Torino*: da Dante, al Foscolo, al Parini, a tanti altri.

« Già da un'ora i crepuscoli mattinali imbianchivan l'aria; già spuntavano i primi albori, e l'Oriente si listava a porpore e ad oro... ». (II, 325)

« Poco amor di femmina in cuor dura-se... l'occhio spesso nol raccende ». (I, 185)

« La rosa che una volta adornava le guancie della giovane, più non ricompariva ». (II, 387)

« Le brune ciocche le battevan sulle spalle bianchissime con misurata movenza; pareva che il roseo velo le fuggisse dal bel seno anelante ». (I, 34)

Questo romanzo interessa soprattutto perché è il primo, e forse il solo, tra quelli degli autori catanesi della prima metà del secolo, che tenta di uscire dall'ambito limitato della provincia e si compiace di descrivere ambienti dove il fermento risorgimentale aveva il centro di irradiazione, sia in campo politico che in quello letterario.

Il romanzo del Castorina è un tentativo fallito. L'autore vorrebbe liberarsi da ogni provincialismo ma scade in una mediocrità pretenziosa e sciatta. Egli tenta una ricostruzione di ambiente, ma crea un ambiente amorfo, senza caratteristiche proprie e senza valori precisi: e ciò accade per la incapacità di liberarsi della provincia e, nello stesso tempo, di interpretarla. Basti l'esempio di un personaggio del suo romanzo, il bandito Greco, siciliano trapiantato in Piemonte, che è un personaggio inconcludente, fuori dal suo mondo, malamente innestato in luoghi e avvenimenti lontanissimi dalla sua indole e dalle sue esperienze.

Il Castorina era al corrente dei nuovi indirizzi della narrativa europea ed esprimeva il suo giudizio sul romanzo psicologico proprio nel proemio ai *Tre alla difesa di Torino*: « I romanzi intimi che da oltre Alpi in tanto numero inondano la italiana penisola, non sono se non che odierne scene dell'umana vita in parte possibili e verosimili, in più gran parte inverosimili e impossibili, il cui scopo altro non è che tratteggiare i costumi moderni... ». L'intento doveva essere quello patriottico, e a questo riguardo il D'Azeglio, il Guerrazzi, il Brofferio erano

da preferire al Manzoni, dato che « l'unica pecca de' Promessi Sposi non è altro che la mancanza della idea italiana ». Il Manzoni è presente, però, sia nelle liriche che frequentemente interrompono la narrazione sia in molti episodi del romanzo, come ad esempio nel rapimento della contessina Matilde:

Il carro saliva a rilento la piccola erta, alla cui cima le solitarie grotte de' masnadieri si profondavano; sostava dinanzi alla frascata buca che rendea ufficio di porta. Quinci il Guercio e il conduttore, quindi sbalzava d'un salto a terra Tredici Anni, il quale, tirata una corda, dietro al carro, il fieno e lo strame da due parti opposte rovesciò; l'ultima delle due si levò, discese, e, stendendo una mano sporca e annerita alla rimasta,

— Giù, giù, mia cara ragazza; venite, e non abbiate paura; sono io qui con voi.

Matilde pallida, sbattuta dal terrore, con le trecce disciolte, all'invito di quella si riscosse, alzò la faccia, guardò, e non si mosse.

— Vi dico, levatevi, datemi la mano e scendete. Se v'è qualcuno che ardisca toccarvi, l'avrà da far con me ». (II, 171)

L'autore suppliva, poi, alle presunte deficienze del Manzoni con un patriottismo che spesso è solo risonante rettorica:

« Nonno, quando mi comprerai la palla?

« Quando saprai gettarla sul petto de' nemici della tua patria ». (I, 46)

« Un italo raggio gli splendeva sulla fronte e gli dava un'aria di risoluta bal-danza ». (I, 193)

La narrazione è appesantita da inopportuni riferimenti eruditi, che sono soltanto sfoggio di cultura: il brigante che col suo mantello ricopre il corpo della sua vittima è paragonato ad Alessandro che copre il corpo trafitto di Dario e ad Antonio che copre il corpo di Bruto (II, 293); la fine dell'infame signorotto Bandini (una specie di Don Rodrigo), che muore ucciso dai suoi stessi sgherri, viene paragonata a quella di Scipione Emiliano (II, 302); Pietro Micca è « simile se non maggiore a' due romani Decii, simile se non maggiore all'ateniese re Codro » (II, 339), e in un altro luogo è paragonato ad Epaminonda, a Paolo Emilio, le cui gesta sono rievocate in una pesante pagina di storia antica (II, 342).

La lingua vuol essere forbita, raffinata; lo stile classico e paludato. Non è difficile trovare passi come questi: « Se la mia parola esser voce potesse capace di tanto miracolo, certamente la non sarebbe restia a farsi sentire al di lui cuore » (II, 74). Le parole straniere (sofà, toletta, ecc.) sebbene italianizzate,

sono scritte in corsivo, per distinguersi in un linguaggio che vuol essere prettamente nazionale. Ma il Castorina intende il purismo un po' a suo modo e non disdegna modi dialettali che lo conducono talvolta a vere e proprie storture grammaticali o sintattiche. Basti qualche esempio.

« La donna che lo portava era una vecchietta, in fama di bella una volta, com'ella diceva, ma che adesso cotesta bellezza era un'antica storia ». (I, 42)

« ...e raccontava cose che i bambini l'udivano con occhi spalancati e con bocca aperta per la meraviglia ». (I, 43)

« E qui sgavezzò tale una piena di vecchie riflessioni e consigli, e le spiatellò con tale una lena, che la fanciulla s'intese soverchiata, e, onde riparare in tempo allo spinto torrente, così la interruppe... ». (I, 122)

« Mostro, mostro, mostro!... io ti stramballerò con le mie unghie! ». (I, 247)

« Ma la madre di costei addimostrava nutrire una benevolgenza pel Bandini che i malevoli non tralasciavano di giudicarla troppa ». (I, 58)

Una certa tendenza del Castorina verso la tradizione popolare, e particolarmente verso le tradizioni siciliane, si desume (oltre che da certi argomenti come quelli dei briganti) anche da qualche apertura stilistica, come questa che sembra riecheggiare atteggiamenti tipicamente siciliani:

« Fuori dalle trinciere è la nostra salute.

« Si esca all'aperto ». (II, 348)

Il Castorina chiamò « tradizioni siciliane » molti dei suoi racconti.

È da notare anche qualche balenamento di crudo realismo: « Quel nome viene a gettarsi fra noi come un cranio d'un morto sopra una mensa » (I, 105). Il romanzo del Castorina, che era stato scritto interamente a Torino e narrava le gesta di due principi di Casa Savoia insieme a quelle di un eroe popolare (i tre sarebbero Vittorio Amedeo II, Eugenio di Savoia e Pietro Micca), portava in Sicilia e specialmente a Catania l'eco immediata delle vicende piemontesi, e dire Piemonte significava dire Italia. La larga diffusione dell'opera, le sue credute alte qualità di stile e i sentimenti patriottici in essa espressi, inducevano alcuni insegnanti a farne leggere e studiare lunghi brani ai loro allievi (e tra questi Antonino Abate). Quei luoghi dove si erano svolte le gesta di tanti nobili eroi, venivano descritti dal vero, da persona che aveva rivissuto, fremente per le nuove contingenze storiche, gli antichi episodi della lotta per la li-

bertà. I patrioti catanesi non potevano rimanere insensibili alla lettura di quelle pagine dove si parlava di Torino « città liberata », in cui i « ducali vessilli » erano « indizio di italiana indipendenza » (II, 347) e dove il sacrificio di Pietro Micca era preso come simbolo dell'eroismo italiano.

La morte precoce del Castorina, avvenuta a Torino nel 1850, impedì il proseguimento della sua attività letteraria, che del resto non lasciava intravedere sviluppi di maggior valore. L'incoraggiamento, dato in modo tangibile dai suoi concittadini al giovane scrittore, sta a indicare la comprensione e il favore di cui godevano le lettere in quell'ambiente (tra i nomi degli associati alla pubblicazione del *Napoleone a Mosca* figura anche quello del cav. Gaetano Verga e del Cav. Giovanni Verga, padre quest'ultimo dello scrittore). Del letterato poco o nulla rimane, ma Domenico Castorina è un esempio dell'aspirazione dei giovani scrittori catanesi a diventare nazionali: il suo errore, tuttavia, fu quello di avere ripudiato la provincia. Fu questo ripudio a seppellire definitivamente la sua opera, perché proprio la provincia era destinata a dare nuova linfa alla letteratura nazionale, e l'opera del Castorina appunto perché si risolve in un impossibile compromesso, non poteva lasciare orma feconda. Altri scrittori, anche meno dotati di lui, contribuirono in modo più vivo e concreto alla rielaborazione delle lettere nell'ambiente catanese.

### Il romanzo *Il Progresso e la Morte* di Antonino Abate <sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> ANTONINO ABATE (1825-1888), catanese, fu ardente patriota e partecipò ai moti del '48 e del '60, per cui subì carcere ed esilio. Insegnò dapprima nel Collegio Cutelli di Catania e poi privatamente. Fu poeta e scrittore. Sue principali opere sono i poemi epici *Napoleone il Grande* (Catania, Coco, 1872) e *La rigenerazione della Grecia* (Catania, Crispo e Russo, 1866); *Cuore e Patria, versi*, Messina, Di Stefano, 1878; *Il Mussulmano e la Grecia*, poemetto, Firenze, 1852; *Il Venerdì Santo del '48-'49 in Catania*, poema, Catania, Galatola, 1863; *Sull'eruzione dell'Etna del 1852*, Catania, Giuntini, 1852; *Il martirio di S. Agata, oratorio*, Catania, Pastore, 1863; *Il Redentore, tragedia*, Catania, Giuntini, 1873; *Racconto di un esule*, poemetto, Catania Giuntini, 1860. Il romanzo *Il Progresso e la Morte* fu pubblicato in Catania, Musumeci Papale, 1850. Collaborò e diresse molti giornali, di carattere prevalentemente politico.

Delle numerose prose polemiche ricorderemo *La camerilla in Catania*, Catania, Pastore, 1868; *Dante e la civiltà*, *L'Assassino*, *Lettere al Re d'Italia*, Catania, Coco, 1883; pronunciò e pubblicò molti discorsi d'occasione, elogi e odi, anche in relazione alle cariche pubbliche che ricoprì nella municipalità catanese.

cominciò a suscitare aspre polemiche ancor prima della sua pubblicazione e l'autore fu accusato d'ignoranza della lingua italiana al solo apparire dell'annuncio editoriale. I suoi avversari, prima che il romanzo vedesse la luce, si lanciarono contro di lui e contro tutti coloro i quali pretendevano di « insegnare la moda delle parole » disprezzando chiunque si proponesse di scrivere « in stile piano », cioè senza arditezze linguistiche <sup>46</sup>. Un rivoluzionario era dunque l'Abate in fatto di lingua, e il De Roberto ha sottolineato il fatto che egli si sottraeva al « dispotismo della grammatica, della sintassi e dell'ortografia ». <sup>47</sup>

Il romanzo è del 1850. In una fantasiosa introduzione, nella quale si accenna disordinatamente ad alcuni episodi famosi della storia d'Italia, l'autore disserta pomposamente sullo strano connubio tra Progresso e Morte, adoperando un linguaggio che si compiace di immagini macabre e sconcertanti. Un'atmosfera tenebrosa e talvolta orripilante pervade queste pagine, scritte in uno stile che vorrebbe tendere a una impressionante concretezza ed è invece solo letterario, pieno di echi « strani e orribili », di « anime di trapassati », di « infamia congiunta a fame », di « orrende immagini », di « invincibili rimorsi », di « consunta polvere di uomini », di « rovine degli imperi » e di tante altre cose da cui il Progresso « trae i fatti più luminosi del tempo »: la conclusione è che la Morte è « bella e necessaria », « giusta e immortale figlia dell'onnipotente », e che « tutto è eterno quaggiù ».

Lo stesso tono è quasi in tutto il romanzo dove, sin dalle prime pagine, l'ambiente di un oscuro carcere è descritto con colori di crudo realismo ma di gusto appunto tutto letterario, ispirato dal romanticismo più scadente.

« Alto è il sole; e breve raggio giunge per quel foro sul cupo pavimento della muda, ma sì squallido che non la luce di quello astro, ma sembra il barlume di lucerna sepolcrale alimentata dai gaz che si sviluppano dal cadavere istesso che illuminano. Pure attorno di quel raggio il prigioniero vedea girare vorticosi milioni d'atomi, e allora esclamava « Ecco l'immagine degli uomini che spinti dall'ambizione girano (sic) attorno alla speranza » e pensava, ma questi atomi si divorono (sic) essi fra loro? ».

Il prigioniero sentiva un ronzio simile al « brulichio de' vermi in un immenso sepolcro di cadaveri mietuti dal furore

<sup>46</sup> R. CAFFI, *Lettera critica sulle critiche d'oggiorno*, Catania, Sciuto, 1850.

<sup>47</sup> F. DE ROBERTO, *Il maestro di G. Verga*, nella « Lettura », 1<sup>o</sup> sett. 1920.

d'una battaglia », ma l'illusione cade quando l'autore ci fa sapere che quel suono era dato soltanto dalla « contrazione involontaria del timpano ».

Il tentativo realistico si manifesta meglio nello stile di questo scrittore quando tende alla rapida successione delle immagini:

« Entrato un servitore recò un biglietto a Filippo che apertolo, lo lesse rapidamente; stupì, si sorprese, si spaventò, balzò in piè, fé un passo, fermossi; lo lesse di nuovo, e cacciandosi la sinistra nei capelli gridò in tuono di orrore e di raccapriccio, come per rispondere al principe: Giacomo Rizzardi è prigioniero ». (p. 15)

« Marianna stupì; vergognossi, trepidò, partiva, accorse Marietta la prese per mano, la baciò, la condusse a letto ». (p. 22)

Questo stile non è senza efficacia: ma nella sua concisione - concisione esteriore e non interiore - ha molti particolari inutili o banali.

« Nel vasto atrio di quel palagio non si udiva che il rumore di un antiriviere (sic) di carrozze, il nitrire dei cavalli, la voce de' cocchieri, il comando dei signori, il frastuono confuso di tronche parole, di sommesse bestemmie, di represse maledizioni, di necessaria pazienza, di quella gente che il caso avea fatto nascere per servire i loro simili ». (p. 8)

L'intento sociale pervade tutta l'opera e talvolta anche con accenti di risonante oratoria. Non è difficile cogliere battute di dialogo come queste:

« — Ma che dovrebbero fare i ricchi?

« — Una pietanza di meno per essi, un pane di più per darlo a coloro a cui fu negato dalla fortuna... ». (p. 10)

L'Abate, che era stato un fervente patriota ed aveva riportato una ferita durante la rivoluzione del '49, continuò da repubblicano la sua attività politica, anche dopo il '60. Egli propugnò sempre riforme sociali e fondò molti giornali per la diffusione delle sue idee. Collaborò al « Roma degli Italiani » (1862), diretto dal Verga e dal Niceforo, ma si allontanò dal suo discepolo per poter più chiaramente e con maggior indipendenza sostenere la causa repubblicana e popolare. Dal 25 dicembre 1867 al 1869 diresse il bisettimanale « La Redenzione ».

Nel « Don Pancrazio » del 22 ottobre 1876 scriveva: « È il tempo delle riforme radicali. Colui che non ha il coraggio di lottare contro tutta la possanza della ricca consorteria dei quin-

dici anni (allude al governo della Destra) non deve pendere nella lizza... ». E continua, nel numero del 22 novembre 1876 dello stesso giornale: « I popoli hanno esaurito tutte le preghiere della pazienza, e la fame fa sentire dovunque il suo urlo spaventevole. Ho detto la fame, perché essa è l'arma contro cui s'infrange la più temeraria e la più formidabile possanza di tutti gli oppressori ». In un altro giornale di effimera durata, « La Vita », nel numero del 17 agosto 1878, l'Abate pubblicava una lettera *A S. M. il Re d'Italia*: « I re debbono vivere con i popoli, ai quali appartengono per nascita istessa, per gli stessi dolori della vita, per le stesse passioni dell'animo e per l'uguaglianza della morte... Che i milioni d'infelici debbono (sic) sudare per il lusso dei pochi fortunati, fu legge questa dei tempi sepolti negli abissi della barbarie antica ».

Antonino Abate combattè la tirannia familiare e i pregiudizi, ritraendo, come altri scrittori contemporanei, scene ed episodi di vita siciliana. Il *Racconto di un esule* è un poemetto in endecasillabi sciolti che narra la triste storia di una giovinetta andata sposa contro voglia a un barone perfido e altezzoso, il quale finisce per ucciderla e che poi morirà in un naufragio, giustamente colpito dalla divina vendetta. Anche il poemetto *L'Assassino* è una condanna delle usurpazioni di un malvagio tutore, del costume assai diffuso di abusare delle sostanze e della libertà dei fanciulli rimasti orfani (ricordiamo ciò che il Vigo racconta, nelle memorie autobiografiche, sulla incomprendimento dei suoi nobili parenti).

Scrisse molte opere in versi, e nel lungo poema *Napoleone il Grande* imitò il Castorina del *Napoleone a Mosca*, ma di lui bisogna ricordare soprattutto lo spirito indipendente e rivoluzionario che lo fa, in un certo senso, precursore del Rapisardi. Fu insegnante di limitate capacità, ma ebbe il culto dell'insegnamento. « Non dimenticate - diceva in un discorso alle scolaresche e ai maestri catanesi - che per essere maestro bisogna avere una fede santissima, un principio irremovibile, un'anima paterna... che la sola ricchezza inesauribile ed immortale è un cuore libero... ».<sup>48</sup> Fu rivoluzionario e combattè la sua battaglia con vigore e con passione, a difesa della libertà e della verità, per l'attuazione di una democrazia popolare sempre

---

<sup>48</sup> A. ABATE, *Discorso per la solenne distribuzione dei premi agli alunni delle scuole governative per l'anno 1864*, Catania, tip. Caronda, 1865.

più rivolta verso gli interessi degli umili e dei poveri. Nei suoi discorsi e nei suoi scritti si scagliò talvolta anche contro la corruzione dei clericali ma auspicò sempre il trionfo della verità cristiana. « Io aborro - disse - quei preti e quei pontefici i quali invece di essere sacerdoti dell'umanità, invece di seguire la missione di Cristo la snaturano, acciò farne un ministero d'ipostura, di fanatismo, d'ingordigia e d'infamia ». <sup>49</sup> La battaglia contro l'ignoranza era la battaglia per la libertà: « Se la superstizione e l'ignoranza sono i due cardini dell'edifizio della tirannide, la religione, la morale e la coscienza dei propri diritti costituiscono la piramide della libertà ». <sup>50</sup>

In verità l'insegnamento dell'Abate fu efficace se molti giovani usciti dalla sua scuola coltivarono e svilupparono i suoi principii. La conoscenza della sua opera è necessaria per comprendere molta parte di quel favore che le teorie naturalistiche ottennero presso la gioventù colta catanese e del ripiegamento di queste teorie verso il verismo, sia linguistico sia narrativo, attraverso un'esperienza che sta tra la scapigliatura letteraria e il socialismo politico.

Larga diffusione ebbero a Catania i romanzi di Salvatore Brancaleone. <sup>51</sup> Per molti riguardi il Brancaleone può essere

<sup>49</sup> A. ABATE, *La camerilla in Catania*, Catania, Pastore, 1868, p. 153.

<sup>50</sup> idem, p. 74.

<sup>51</sup> SALVATORE BRANCALEONE PITTÀ (1818-1885) era cugino del martire catanese Salvatore Barbagallo Pittà, giustiziato come promotore dei moti del '37 a Catania. Rimasto orfano in età assai giovane, il tutore avrebbe voluto avviarlo alla carriera commerciale, ma il Brancaleone preferì continuare gli studi umanistici. Tornato in patria, dopo un soggiorno di qualche anno a Malta, partecipò alla rivoluzione del '48 col grado di maggiore, grado che conservò anche dopo la sua incorporazione nell'esercito nazionale, nel '60.

Ricoprì cariche politiche e civili; fu segretario particolare del ministro Pietro Marano, nonché Assessore all'Istruzione e prosindaco di Catania dal 1875 al 1878 (di queste sue cariche egli parla, particolarmente, in una poesia in siciliano pubblicata nel « Don Pancrazio » del 31 dic. 1876).

Scrisse versi, non raccolti in volume, e romanzi a sfondo sociale. Di questi ultimi ricordiamo: *Antonio Gusio, storia catanese del sec. XVII*, Catania, tip. del Reale Ospizio, 1856, 2 voll.; *Scene storiche*, Catania, Stab. tip. Galatola, 1865, 3 voll.; *Deuzza*, Catania, Tip. Don Pancrazio, 1882. Le sue *Memorie autobiografiche* sono rimaste inedite (vedi C. NASELLI, *Il moto rivoluzionario catanese del 1837*, nel « Boll. Storico catanese », 1936-37, p. 75 sgg.; e *Il '48 a Catania*, in « Arch. st. Sic. or. », 1949-50, p. 106 sgg., dove sono pubblicati brani delle *Memorie autobiografiche* del B.).



considerato, se non il migliore, il più tipico scrittore catanese del periodo preverghiano, cioè di quel periodo che precorre e prepara, in un certo senso, la grande stagione veristica. Nei suoi romanzi si trovano gli elementi più caratteristici di quella narrativa che parte da uno stretto provincialismo ma tende sicuramente verso una più generale visione della realtà e verso una indagine che esula dall'individuo per investire la collettività umana. Certe stranezze del linguaggio - come quella di volere talvolta usare la pretta parlata fiorentina anche se l'ambiente è tipicamente siciliano - mostrano lo sforzo di dare all'opera una malintesa patina letteraria che avrebbe dovuto renderla accettabile e accessibile anche fuori dei confini di una città e di una regione. Ma la tendenza del Brancaleone è chiaramente e istintivamente realistica, perché è rivolta alla viva rappresentazione del naturale e delle cose semplici.

La stessa questione sociale, che si serve dei vecchi argomenti già svolti dai teorici nelle aule universitarie e dagli scrittori nelle loro opere, confluisce qui con maggiore scioltezza nella trama del romanzo, perché risulta non più da interventi a freddo dell'autore, stranamente e maldestramente inseriti nella narrazione, ma dagli stessi sviluppi delle vicende narrate, come per esempio da una conversazione tra pescatori o da una discussione nel palchetto di un teatro. Nel Brancaleone, più che in altri scrittori, la storia patria è presentata come storia di costume o storia di una civiltà letteraria e sociale; tipi e personaggi sono fortemente caratterizzati; la vicenda storica diventa spesso un pretesto per creare vasti quadri di ambiente. Ma la tendenza dell'autore è verso le sdolcinature di fine secolo. Dal romanzo *Antonio Gusio* (1856), alle *Scene storiche* (1865), a *Deuzza* (1882), si passa dalla fosca tragedia passionale all'amore che redime o che fa morire di mal sottile.

Il romanzo *Antonio Gusio*, « storia catanese del sec. XVII », narra le vicende di un amore violento e incestuoso. Antonio Gusio, un giovane nobile s'innamora della bella zia, e questo amore folle lo trascina a una strage orrenda della quale rimangono vittime la stessa zia, lo zio benefattore e una loro figlioletta. È da notare che questo romanzo si trova nella biblioteca Verga e fu certamente letto dal giovane scrittore proprio negli anni in cui cominciava il suo tirocinio letterario (*Antonio Gusio* fu pubblicato nel 1856, *Amore e Patria* fu scritto tra la fine del '56 e i primi mesi del '57).

Le prime pagine sono dedicate alla descrizione di una gara di barche sul lago di Nicito, alla periferia di Catania, in occasione della festa della Madonna, e un colloquio tra pescatori introduce subito il lettore in ambiente popolare:

« — Compare Luigi - levando la voce, disse Emmanuele con molta giovialità - ecco 'l momento. Ora si conoscono chi sono i vecchi barcaruoli di Catania. —

— Io me ne rido, sempre con rispetto del nostro San Giovanni... ».

Sebbene la trama dell'opera tragga argomento da una vicenda che riguarda una famiglia nobile, appare subito chiaro il prevalente interesse dell'autore per gli ambienti plebei. I pescatori erano tutti una « buona pasta d'uomini, nati e cresciuti nell'ignoranza e co 'l solo bisogno di lavorare »; il lavoro è la sola e vera ragione di ogni successo e la stessa industria della seta, che a quel tempo era fiorente a Catania, prosperava non per le franchige concesse dal governo, bensì « per la grande abilità e perizia degli operai », i quali potevano dunque permettersi il lusso di scommettere fior di zecchini alle gare di barche.

A confronto con tanta semplicità e schietta allegria popolare stava lo svago dei nobili, gente inutile e moralmente malata, che si godeva lo spettacolo dalle ville lussuose che sorgevano intorno alle rive del lago. In una di queste ville si vedevano i più illustri personaggi della città, e tra essi i protagonisti del romanzo cioè il vescovo Gusio, il fratello don Leandro con la bellissima moglie Antonietta, e Antonio nipote di Leandro. Antonietta « non è cosa terrena, è un angelo, la cui splendente beltà, non volendo, inamora l'anima più fredda ». Le fasi più delicate della tragedia si svolgono durante una festa: la festa della patrona S. Agata, con la regata e il ballo al palazzo comunale. I personaggi di maggior rilievo sono quasi tutti storicamente esistenti e di essi l'autore sottolinea il valore e la fama.

In un palchetto del Teatro Comunale si ritrovano i cittadini più illustri: « Mario Cutelli ornamento della patria », « Pietro Carrera storiografo riputato », « Lorenzo Bolano medico rinomato », « l'Arcangelo, poeta e storiografo chiaro », Nicolò Intrigliolo « professore di legge e scrittore avveduto », Paolo Gravina Nepita, ed altri. Tra costoro si svolge una conversazione erudita, sulle idee correnti. « Il volgo - dice il Carrera - quantunque non sappia storicamente la mitologia, pure per tradizione ne sa più di voi e di me »; il Cutelli, a chi vor-

rebbe distinguere « il volgo dal paese », dice che « gli è tutt'uno ». Il Cutelli sostiene che « bisogna recare nuovo lume alle lettere » e che « tutte le creazioni sia letterarie sia scientifiche, sia delle arti belle, che tendono al comune bene, sono poesia... ». La requisitoria contro il vecchio regime feudale e contro l'oppressione del popolo occupa interi capitoli e forma le grandi e ricorrenti parentesi del romanzo. Il cap. XVII è intitolato, « Uno sguardo su la legislazione penale del sec. XVII »: « La legislazione di quei vecchi tempi non era fondata come oggi su l'eguaglianza dei diritti umani. La base di questo grande edificio sociale, che regola e dirige tutte le azioni e gl'interessi de' cittadini, era così viziosa che i tristi effetti piovevano sull'intera comunanza civile. Il grande principio canonizzato dalla civile sapienza che tra pari e pari non v'era impero, non era ravvisato ancora. Esistevano leggi grette, storpie, che non garantivano nella sua pienezza, né la fortuna né la vita della gente... Per maggior sventura di quell'età, dominava ancora il potere feudale, il quale senza morale, senza limiti, senza sanzione, bisbetico, capriccioso, arrogante, faceva mano bassa su la ragione dell'individualismo, che costituisce l'umana conservazione... ».

Il tema sociale, però, viene svolto dal Brancaleone con maggiore efficacia e con intendimenti d'arte quando sono descritti gli ambienti degli umili e quando parlano i popolani. Se un filone d'arte si può indicare nella prosa di questo autore è proprio quello derivante dalla sua tendenza a far parlare la povera gente e a indicarne le miserie, le incomprensioni e anche le risorse nascoste. Il popolano Matteo viene sospettato di delitto soltanto perché povero: « uomo sui trent'anni, nato dal popolo, vivendo col proprio lavoro, considerato d'attenere a quelle classi povere nelle quali anticamente era quasi delitto nascere, fu creduto reo per sospetto e carcerato ». Dice il marinaio Luigi dopo l'eccidio: « Alle volte nei palagi avvengono cose che paiono incredibili. Fra noi poveri si sa tutt'allora, ma fra i ricchi sempre v'ha un velo misterioso ». Nonostante la tendenza dell'autore a toscaneggiare, il linguaggio dei popolani è sempre aderente alla realtà, infiorato di proverbi e di espressioni dialettali. Dice il marinaio Emmanuele a proposito dell'assassino: « l'acchiapperemo noi e *ne faremo tonnina* »; e Antonio, quando si vede perduto e abbandonato da tutti: « In tempi di burrasca parenti e amici si perdono » (e il Verga, nei

*Malavoglia*, cap. XIV; « Vogliamo farne tonnina! - concluse Rocco Spatu, cogli occhi lucenti al pari di un gatto »).

« Ho le mie croci », risponde maestro Antonio quando gli chiedono la sua opinione in merito alla esecuzione capitale del giovane assassino; poi continua: « Vedere mozzare la testa di un uomo gli è aver core duro, ch  alla fine   sempre un nostro simile ».

« Per me - dice un altro - hanno fatto bene a togliere di mezzo questa mala spina. Cos  resterr  per memoria nel nostro paese ».

Il romanzo si conclude col trionfo della giustizia divina, che punisce i malvagi e premia i buoni. L'ultima pagina si riallaccia alla prima in virt  della saggia filosofia popolare che   sempre uguale, prima o dopo la tempesta, anche se la scena festosa della gara di barche si   tramutata nel lugubre spettacolo di una esecuzione capitale. Ma le ultime parole rasserenano gli animi: « Chi di ferro uccide, di ferro p ra - disse un uomo baciando la terra. Era Matteo, che aveva riavuto la libert  ».

La lingua, come s'  detto,   infarcita di toscanismi: « stasera la s'  tenuta sempre dinanzi a me; l'  gelosa, la vedete »; « comech  la s'ingegnasse d'occultarlo », « veramente l'  cos  » (pp. 112-13); « la affacciossi alla vita » (p. 117); « l'  orribile » (p. 125); « le son cose che si vedono, si sentono » (p. 127); « le son cose queste da dirsi? » (II, 16). Toscanismi o presunti toscanismi; ma non mancano gli strafalcioni:

« Il cavallo era cessato di vivere ». (II, 43)

«   uscito del castello? - domanda maestro Giuseppe, di cui certo il nostro lettore non avr  dimenticato il nome di questo personaggio ». (II, 108)

Gli stessi motivi e lo stesso stile si riscontrano nelle altre opere del Brancaloneone. Anche nelle *Scene storiche* (1865)   manifesto l'intento di agitare questioni sociali e nel racconto sono innestate lunghe disquisizioni ora sulla libert , ora sulla ragione, ora sulla morale. Anche qui l'autore ricorda la fiorente industria della seta a Catania, esalta « l'armonia che v'ha fra 'l capitale e 'l lavoro » e loda un saggio industriale che   riuscito ad organizzare una « cassa di deposito » tra gli operai. Ancora qui si nota il gusto di descrivere quadri e di cogliere i particolari di certe scenette: un palchetto di teatro, la parete d'un gran salone tappezzata di vecchie dame, e simili. C'  un grande

amore per il proprio paese, che però non esclude alcuni rilievi negativi. Del resto i fatti narrati si riferiscono alla rivoluzione del 1848 e ai fatti d'arme della Pasqua 1849 a Catania, contro le truppe borboniche. Fu in seguito al fallimento di quella rivoluzione che Eloisa, creatura « nata sotto questo ridente cielo, in cui s'ammira il tipo della beltà italiana », fu costretta a separarsi dal suo Carlo, che della rivoluzione era stato uno dei capi. Anche qui c'è il gusto dello spettacolo, dei dialoghi vivaci e dei colpi di scena (vorrei notare il contrasto determinato da un certo duello, inserito nel bel mezzo della tragica vicenda, tra un giovane scanzonato e un pover'uomo che muore di paura). E il linguaggio più efficace è sempre quello che scaturisce dalle espressioni dialettali: « Forte burrasca poco dura » (cap. I); « teneva uno sciame di servidume (sic) che si spicolava, come suol dirsi, l'uva in riposo » (cap. XV); « dovessi pur rimanere senza titoli, povero e pazzo » (cap. XXIII).

Anche il racconto *Deuzza* (1882) comincia con la descrizione del lago di Nicito, come il romanzo di Antonio Gusio, e delle cave di pietra lavica che si trovavano nelle vicinanze del lago. L'autore descrive il lavoro dei cavatori di pietra: « L'enorme masso, incavato di sotto e scalzato a bella posta, restava appeso in maniera che senza leva rompevasi di per sé solo, rovinando a terra ». « La caduta di quell'enorme masso era uno spettacolo », ma spesso lo spettacolo era funestato da una sciagura, perché il masso, cadendo, travolgeva gli operai. La tragedia dell'operaio rimasto mutilato d'un braccio e d'una gamba, con cui s'inizia la storia dei Deuzza, non si manifesta apertamente al momento della sciagura nella cava, bensì quando il pover'uomo viene dimesso dall'ospedale:

« Sei guarito - gli dice il direttore - non ci è più nulla a fare per te. Vattene ora in casa tua.

« E chi mi dà da vivere, ora che sono inutilizzato? Io non posso più lavorare ».

Deuzza, la giovane figlia di quell'operaio, costretta a fare la sguattera in una bettola, vicino al porto, si trova esposta ai maltrattamenti dei padroni e alle insidie degli avventori. Scacciata per avere rotto un piatto, finisce dapprima in prigione e poi in una casa di malaffare, cui la destinano gli stessi regolamenti di polizia. Venduta da una crudele mezzana a un ricco signore, Deuzza incontra invece nel signor Augusto il suo be-

nefattore, che la trae fuori dall'ambiente malsano in cui era caduta e poi la sposa. Dopo un lungo viaggio di nozze attraverso l'Europa la felicissima coppia torna in Sicilia e si stabilisce in una lussuosa villa di Aci Trezza. Qui Deuzza vivrebbe tranquilla se Antonio, un signore del luogo, non s'innamorasse di lei. Antonio assolda un brigante gentiluomo, Francesco, per fare uccidere il marito di Deuzza; ma Francesco, che rassomiglia al bandito Greco inventato dal Castorina, non uccide nessuno, anzi arricchitosi onestamente, fonda un « asilo Deuzza » per bambini poveri, a ricordo della bella e infelice donna che, nel frattempo, era morta di mal sottile. Francesco, che aveva giurato « guerra ai ricchi e pace ai poveri », piange dinanzi alla sua donna, canta le ballate di Giacomo Sacchèro, moraleggia e conciona come un tribuno:

« O superbi! voi con le vostre ricchezze insultate il povero, perchè è povero, dannate poi questo figlio del lavoro perchè egli ruba per necessità non le vostre sterminate terre, ma solamente i frutti di esse, destinati per lui, e che voi riserbate ancora per voi. Mostruosa eguaglianza di fatto che calpesta e distrugge l'eguaglianza di diritto. Tu, povero, alla forza perchè rubi un pomo di terra; tu, ricco, su l'altare perchè rubi un feudo. Ma questo ben di Dio è per tutti, o per nessuno! ».

E l'autore commenta: « Francesco aveva in capo qualche idea moderna delle teoriche socialiste ».

Quando il Brancaleone scrive *Deuzza* siamo già in piena polemica veristica, ma lo stile, l'intonazione, la trama del lavoro non differiscono molto dai romanzi precedenti. L'autore vorrebbe inserirsi più efficacemente nella corrente d'ispirazione sociale facendo frequenti riferimenti allo stato attuale della sua città in fatto di opere assistenziali e, in una nota, riferisce di avere veduto i tristi effetti delle deficienze in questo campo quando, dal 1875 al 1878, aveva esercitato le funzioni di assessore comunale e di sindaco.

Fatta eccezione per *Deuzza*, le altre opere del Brancaleone precedono i primi romanzi del Verga. Il Verga certamente lesse la storia di Antonio Gusio e le « scene storiche » (che si trovano e si trovano nella sua biblioteca), con cui sarà possibile qualche accostamento, quando esamineremo i suoi primi romanzi.

Il Ferrara, nella sua *Storia di Catania*, riporta una cronaca

delle sollevazioni popolari provocate dalla carestia del 1647: <sup>52</sup> da questa cronaca sono tratti due romanzi di un altro autore catanese, Benedetto Guglielmini Sicuro. <sup>53</sup> Nella prefazione al « racconto storico » *La carestia del 1647 a Catania ovvero Lorenzo Lanfurco* (1855) l'autore avverte che parlerà di quei tempi quando « i nobili erano sistematicamente prepotenti e la plebe sistematicamente insubordinata ». Anche questo racconto s'inizia con la descrizione del tetro carcere del Castello Ursino dove si trovano imprigionati il bandito Michelangelo Cicala e un innocente, Lorenzo Lanfurco. Lorenzo, di nobile ma povera famiglia catanese, era innamorato di Gherilda, figlia di un nobile spagnuolo, la quale era « la stella che ancora gli splendeva in quell'uragano, il dolce silfo che avea consolato il lutto delle sue notti ». Alla descrizione della plebe inferocita, « che strambazzando spargeva il terrore per la città », fa eco la descrizione degli affamati, dalle « facce *impolminate* », sudici, cenciosi, macilenti, dai quali « rifugge con ribbrezzo lo sguardo, come dalla vista di un'ulcera cancrenosa »: ricordiamo le descrizioni fatte da Domenico Tempio nel suo poema *La Caristia*, di facce macilente e affamate. Il lago di Nicito non è qui il luogo ameno descritto dal Brancaleone, bensì una malsana palude dove « ululava l'upupa notturna »: il richiamo alla poesia notturna è palese nelle citazioni, messe a principio di ogni capitolo, da Delille, dal Pindemonte, dal Foscolo.

L'imitazione manzoniana - che nel Guglielmini come negli altri scrittori citati è notevole - e i detriti romantici sono

<sup>52</sup> F. FERRARA, *Storia di Catania*, Catania, 1829, p. 161 sgg.

<sup>53</sup> BENEDETTO GUGLIELMINI SICURO, avvocato catanese, fu anche scrittore e poeta. Le poesie in italiano sono quasi sempre d'imitazione manzoniana (*Rime diverse*, Catania, Giuntini, 1853 e *Ispirazioni diverse*, Catania, Tip. Nazionale, 1860); scrisse anche versi in francese ispirati da grandi predicatori come il Massillon e da poeti romantici come Andrea Chenier e Lamartine. Di lui rimangono anche opere di carattere giuridico, come *Le Pandette di Giustiniano, disposte e ridotte all'uso comune* (Catania, Coco, 1866). La sua principale opera in prosa è *La carestia del 1647 in Catania, ovvero Lorenzo Lanfurco*, racconto storico (Catania, Stamperia eredi Sciuto, 1855), rielaborata e ristampata col titolo di *Serena e Valentino, ossia Storia di Catania del sec. XVII* (Catania, Tip. dell'Ospizio di Beneficenza, 1862).

Negli anni della maturità concepì il disegno di un poema di carattere religioso, che trattasse della necessità della Fede e di Dio come fonte della Scienza; di questo poema, che avrebbe dovuto essere costituito da 40 canti in 4 parti, pubblicò soltanto i primi 12 canti (*L'Universo. Onnilogia poetica*, Catania, Galati, 1892).

Pubblicò anche commemorazioni e vari discorsi d'occasione.

più accentuati nella nuova e più vasta redazione della stessa opera, pubblicata nel 1862 col titolo *Serena e Valentino ossia Storia di Catania del sec. XVII*. Qui Lorenzo e Gherilda sono diventati Valentino e Serena; nuovi episodi sono inseriti nel racconto; la polemica sociale si fa più violenta, anche se non mancano frequenti sdolcinature e atteggiamenti retorici. Serena, che è « tanto sensitiva », ascolta le parole di Valentino « con alcune fiammelle al viso »; se piange, piange « a sbocco » e se sviene, « misviene ». Ma lo stile narrativo, di molta evidenza e di poca connessione sintattica, sembra preludere a più vasti sviluppi, che il corto fiato dell'autore non riesce a concretare. Si noti, per esempio, questo discorso, tra diretto e indiretto, con cui il Guglielmini narra la storia del deforme e folle figlio del carceriere:

« — È la mia disgrazia! — rispondeva il carceriere suo padre: e contava come sua moglie essendo grossa di quel tanghero si fosse un dì vantata d'avere a partorire un bel bambino, che mai si fosse portato, né veduto il più bello: santalo (sic) avea ad essere il Castellano, il quale avrebbe fatto le pompe del battesimo: che quel suo nato avea indi a pigliare grande stato: ed ecco di tante vanterie, perché stregata, diceva egli, uscito quell'imperfetto, quel bertuccione a quattro zampe, che a farlo campare mi costa tanto, e mi vergogno sia mio figlio, né so a che il Signore me lo lasci per peso. — La madre, che ormai era una vecchierella, quando glielo udiva a dire filando appoggiata al muro, faceva scattare il fuso per la stizza; e tirava di lungo per la viottola a ritirarsi dentro col broncio ». (p. 163)

### Dice Astéo, amico fidato di Valentino:

« Tu soffri, o amico mio, me ne avvedo... E perché con l'anima grande non avesti grande nascimento? È la società, fratel mio, che ci separa, è una barriera di ferro che l'avrei spezzata, se non fosse la riverenza di un padre, che impone al mio cuore di rispettarlo nei suoi pregiudizi ».

### Più realistico è il linguaggio dei carcerati e dei popolari:

« Per questa pagnotta nera e fitta, come un sasso, per questo pane benedetto da Dio, ed ora maledetto dalla fame e dall'ira del popolo, sì che ne usciremo tra poco... »

« ...il popolo è gonfio, carico di collera come un pezzo di sughero »

« gatta ci cova sotto! è da tre giorni che fa il lievito! »

« come se le mosche facessero morire i cavalli magri e non l'avarizia del padrone che risparmia la biada ».



Non mancano le sentenze popolari, ripetute dai vecchi saggi o dai buoni lavoratori:

« Tristo chi tira contro lo sprone ».

« Popolo sollevato è popolo impiccato ».

Le scene della sollevazione popolare contro i fornai sono di imitazione manzoniana quanto al contenuto, ma lo stile è già diverso:

« Una feminuccia di loro, magra, mal coperta, con un bambino in collo, venendo da un forno mostrava a tutti col braccio teso in su una pagnotta più magra di lei: e con meraviglia e dispetto diceva forte: — Oh! signori, a che tempi siamo venuti noi che il pane, che si mette alle tavole, è cotesto? Ciascun di lo assottiglia-no a occhio questi traditori di fornai: e se fosse di crusca almanco! ma come si fa a mangiarlo tanto è nero, che né meno la pece? ».

Le scene del carcere, l'amicizia di Valentino col carceriere, l'incontro col povero fanciullo scemo, l'episodio del condannato a morte, ci riportano invece ad alcune pagine delle *Mie Prigioni*. Il romanzo si sarebbe concluso con la macabra visione dell'impiccagione di un cadavere, se non fossero intervenuti alcuni uomini pietosi a impedire il sacrilegio. Valentino era già morto in un tentativo di fuga dal carcere, ma bisognava ugualmente offrire al popolo un esempio della ribellione punita, dunque la Curia aveva ordinato che il cadavere fosse appeso alla forca, nel lago di Nicito: ma il cadavere sparì durante la notte, trafugato da alcuni pietosi amici del condannato, che lo gettarono nella palude prima che l'orribile sentenza fosse eseguita. L'ultima pagina descrive la desolante e tragica visione di quel lago, un tempo luogo amenissimo e adesso, invece, trasformato in una macabra palude insanguinata.

Nel romanzo del Guglielmini non mancano né vivacità di dialogo, né efficacia drammatica nelle descrizioni. L'autore, tranne per una breve digressione palermitana al principio della narrazione, resta tenacemente ancorato ai confini geografici della città, con qualche evasione verso la scogliera di Ognina e qualche ampio sguardo verso le pendici dell'Etna; però in tal modo contribuisce a creare quella chiusa atmosfera di incubo e di oppressione che è forse il risultato migliore di tutto il racconto. Sembra quasi un destino, quello dei personaggi, di non poter varcare i limiti del loro piccolo orizzonte cittadino, al di là del quale ci sarebbe la salvezza e la felicità: sicché le fughe

e i ritrovamenti si esauriscono in una corsa da una strada all'altra, da una casa all'altra della città, e il mare fa da sfondo misterioso a questo quadro di chiuso carcere, quel mare che sarebbe la sola via della salvezza. La barchetta dunque, nella quale sono riposte tante speranze, rimane sempre ancorata nel buio nascondiglio tra due scogli, senza mai riuscire a guadagnare il largo. Il lungo calvario dei personaggi - cosparso di miserie, di dolori, di pietà, e di visioni repugnanti di corpi deformi o di caccia all'uomo - culmina nelle croci degli impiccati che sovrastano le alture del lago di Nicito, dalle cui acque « color di piombo » esala un « alito pestifero », dove ulula « l'upupa notturna » e aleggiano sciami di pipistrelli, e dove la superstizione popolare diceva abitassero i più spaventosi spettri.

Dalla prima alla seconda redazione del romanzo (cioè dal 1855 al 1862) c'è amplificazione della trama più che elaborazione del testo. Tuttavia qualche pagina offre un buon esempio del tentativo di rendere la prosa più scorrevole e discorsiva, il linguaggio più preciso, le immagini più concrete.

Gli elementi tragici e macabri si accentuano fortemente, anzi sopra di essi si accentra l'interesse dell'autore per dare rilievo agli intendimenti sociali dell'opera. È un segno da non sottovalutare, perché è questa la strada che conduce al verismo, attraverso le esperienze della Scapigliatura. È un segno dello sforzo dell'autore di tradurre in termini d'arte gli intendimenti extrapoetici: c'è lo scopo di superare lo stesso fatto storico per inserirlo come parte integrale dell'opera d'arte. E basti notare la soppressione della prefazione, nella quale si faceva preciso riferimento a una pagina di cronaca catanese del sec. XVII e la soppressione delle note coi rilievi storici, nonché la sostituzione dei nomi sui quali agisce più fortemente, nella seconda redazione, la fantasia dello scrittore. Questo del Guglielmini, insomma, è un esempio di quel tentativo di superare la realtà storica nella realtà poetica, che tanto vivamente impegnava i letterati di quel tempo.

La novella storica si stempera nei drammi di vendette e di odii, di sublimi sacrifici e di languidi amori, quali la *Vedova beneficata* di Agostino Paola (1841), la *Imelda Lambertazzi* di Gioacchino Geremia Scigliani (1858), il *Duca d'Ofen* di Vincenzo Tullier (1860), e le stesse biografie romanzate del Percolla. Il Percolla, che fu mediocre letterato e poeta ma ebbe molta parte nella critica letteraria catanese della prima metà del se-

colo, scrisse anche « quadri e scene della vita di alcuni uomini illustri sventurati » per dimostrare che gli uomini d'ingegno sono sempre « bersaglio dell'avversa fortuna o dell'iniquità degli uomini », e che la sventura è il prezzo della gloria: sono brevi e lacrimose novelle, in cui vediamo la donna amata dal Pergolesi languire « vestita di bianco e con le chiome sparse sugli omeri » oppure Galileo che muore « portando la mano alla gelida fronte ». Il titolo dell'opera, *Genio e Sventura*, ci riporta al *Progresso e la Morte* di Antonino Abate.<sup>54</sup>

Lo scadimento dell'imitazione manzoniana si nota nelle pagine sciatte di Rosario Savoia, il quale non sa descrivere altro che la peste del 1630, trasferita da Milano a Firenze, con scenette in cui agiscono contadini troppo loquaci che si fanno sorprendere dalla polizia nelle osterie, monatti che trattano brutalmente i cadaveri di donne innamorate, madri che abbandonano i figli per non contagiarli, mariti che si ravvedono delle loro infedeltà coniugali. Così nel *Vanni da Careggi* del Savoia,<sup>55</sup> cui fa eco il *Quadro di sublime dolore* di Salvatore Chindemi,<sup>56</sup> dove si parla della distruzione d'una famiglia a causa del colera. Qui, tuttavia, c'è un ambiente di contadini che vorrebbe essere semplice e primitivo, ma si salva soltanto qualche battuta (come quella di Teresa, la protagonista, che sentendosi vicina a morte vuol vestire l'abito da sposa cui mancano alcune trine perché, dice, « le vendette mia madre nella malannata »).

Sullo stesso metro sono modellati i racconti di Vincenzo Bellini Chiarenza (morto giovanissimo nel 1851), nipote del grande musicista e autore d'uno studio sulla lingua italiana;<sup>57</sup> di M. Guzzardi Asmundo, di Francesco Guzzardi e di altri.

<sup>54</sup> V. PERCOLLA, *Genio e Sventura ovvero Quadri e scene della vita di alcuni uomini illustri sventurati*, Catania, tip. del Reale Ospizio, 1853. L'opera ebbe buon successo e fu lodata da molti critici, non senza però qualche contrasto (vedi M. GRASSI, *Sopra una nota di G. A. Intrigila intorno all'opera Genio e Sventura di V. P.*, Catania, Musumeci Papale, 1856).

<sup>55</sup> R. SAVOIA, *Vanni da Careggi, novella storica del sec. XVII*, Catania, tip. del Reale Ospizio, 1854. Un elogio funebre del Savoia scrisse il Guglielmini, *Juveni doctori Rosario Savojae jam extincto*, Catania, 1859.

<sup>56</sup> S. CHINDEMI, *Quadro di sublime dolore, racconto*, Messina, Capra, 1846. Dello stesso autore ricordiamo *Poesie* (Catania, Musumeci Papale, 1845), *Elogio di mons. Ignazio Avolio* (Messina, Capra, 1845), *Carmi cittadini* (Catania, Acc. Gioenia, 1847).

<sup>57</sup> Vedi il «Giornale gioenio», app. al 4° bim., luglio-agosto 1851, pp. 65-69.

Gli scrittori catanesi della prima metà dell'Ottocento si inseriscono, dunque, in quella mediocrità oscura e laboriosa di cui qualche critico ha parlato,<sup>58</sup> che in Italia prepara la rivoluzione letteraria. I motivi della narrativa preverghiana catanese sono quasi sempre legati alla terra, alla cultura e alle tradizioni locali. Se, come abbiamo veduto, non mancarono i contatti con diversi autori italiani e oltremontani (e non mancano le loro suggestioni nelle opere esaminate), tuttavia questi contatti non riusciranno a sprovvincializzare questa narrativa, la quale del resto proprio nella provincia trova gli accenti più sinceri. Ancora una prova abbiamo di quel fenomeno per cui dalla provincia la letteratura italiana del sec. XIX trasse quei fermenti che dovevano darle respiro e consistenza di portata nazionale, e dalla tradizione doveva derivare i suoi caratteri unitari. L'unico autore il quale volle liberarsi di proposito (senza peraltro riuscirvi) di ogni impronta locale, il Castorina, fu proprio quello che rimase completamente fuori dalla tradizione e il suo esempio fu senza alcuna eco.

Anche se il Castorina ebbe una certa notorietà e un Brancalone o un Guglielmini non ne ebbero affatto, tuttavia proprio in questi lutimi, e non nel primo, si può ricercare qualche preludio della grande stagione veristica catanese. E lo si deve ricercare nella descrizione degli ambienti più caratterizzanti della vita della loro città (nobili o plebei), nella ricerca di quella varietà storica che essi tentano di trasferire sopra il piano dell'arte, nella loro sincera spinta verso il progresso sociale, nella ricerca di un linguaggio di cui intuiscono l'importanza per il rinnovamento dell'opera narrativa.

Soprattutto la direttrice « realistico-borghese » o « veristica », <sup>59</sup> è quella della narrativa catanese della prima metà dell'Ottocento: essa naturalmente va divenendo sempre più chiara verso la metà del secolo o poco dopo, e ciò in relazione a quelle premesse culturali e ambientali che abbiamo altrove esaminate. La questione sociale, che così intimamente e originalmente s'era intrecciata all'attività scientifica e con tanto calore era stata studiata e agitata dai maestri dell'Ateneo, è diventata il

<sup>58</sup> M. MARCAZZAN, *Dal Romanticismo al Decadentismo*, nel vol. *Letteratura italiana. Correnti*. Milano, Marzorati, 1956, p. 841.

<sup>59</sup> U. BOSCO, *Preromanticismo e Romanticismo*, nel vol. *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, Marzorati, 1949, p. 643 sgg.

motivo dominante di tutta la letteratura locale. Da quelle premesse, che si intrecciano con i contatti e le esperienze d'oltre stretto, crediamo che debba incominciare lo studio dei « documenti umani » del De Roberto e del fenomeno Verga. Il quale, dunque, non dev'essere considerato come un fenomeno, ma soltanto come il risultato di un lungo processo evolutivo che tuttavia continuò nella stessa opera verghiana.

Il problema, ancora dopo la metà del secolo, non era risolto e le conquiste finora raggiunte non potevano soddisfare le aspirazioni dei critici. Sebbene i progressi fossero stati notevoli, c'era ancora qualche cosa che andava male come prima. Si tentò di comprenderne le ragioni. Dice infatti il conte di Lugano nelle *Scene storiche* del Brancaleone: « Non sono più i tempi feudali quando i baroni imponevano al governo, ciò è vero, ma che monta? sono i tempi dell'oro con cui si compra sempre tutto che si vuole, purché si vuole » (cap. XXIII).

Lo scontento assume forme critiche più meditate e consistenti nel letterato catanese forse più impegnato e culturalmente più preparato della seconda metà del secolo, Mario Rapisardi. Educato alla stessa scuola del Verga, cioè tra lo spregiudicato canonico Torrisi e il ribelle repubblicano Antonino Abate, il Rapisardi esprimerà verso la fine del secolo, forse come nessun altro avrebbe potuto, un giudizio che ottimamente riflette il travaglio degli anni delle sue esperienze giovanili nell'ambiente catanese e che mostra gli esiti più validi della sua prima educazione. Egli non credeva al genio come « prodotto miracoloso della natura » o « prodotto fisiologico della razza », ma credeva al genio « essenzialmente ribelle » e alla « originalità » come « ribellione », e avrebbe voluto « ridare all'insegnamento letterario quell'importanza filosofica, ch'esso *aveva* generalmente perduto per opera d'una critica miope e meschina, che intesa unicamente a razzolar date e aneddoti, *aveva* perduto e fatto perder di vista gl'intenti dell'arte e gl'ideali della vita ».<sup>60</sup> Rifiutando gli ideali, sia classici che romantici, egli non intendeva distruggere l'ideale come « fenomeno naturale, psicologico e storico », accettava « tutte le riforme, tutte le rivoluzioni nel campo artistico come in quello sociale, purché fatte in no-

---

<sup>60</sup> Nella lezione sulla *Anarchia del genio*, conservata, insieme ad altre lezioni inedite, nella Biblioteca civica di Catania (Rap. Mss. A. 50).

me della natura, ad onore e gloria del vero, a libertà e vantaggio dell'arte »<sup>61</sup> ed affermava « l'intima relazione tra fenomeni artistici e sociali, considerando l'arte come il più nobile strumento delle conquiste civili, come un mezzo di simpatia e di carità universale... ».<sup>62</sup>

I contatti con la scuola del Tari e di altri filosofi napoletani agevolarono in lui la condanna delle deviazioni estetiche e delle esaltazioni dei critici contemporanei.

Lo studio della letteratura - egli dice - è « studio di moralità e di umanità » da cui bisogna cavare « non frutto di arida e pomposa erudizione, ma argomento di nobili propositi e di civili virtù »; egli disprezza coloro i quali « sotto lo specioso pretesto di muovere guerra alla retorica, vorrebbero, in nome d'una scienza novissima e del miracoloso processo realistico, ridurre la letteratura a studio chimico di parole e a riproduzione fotografica del pattume », ma dice anche che l'arte « è un prodotto naturale del tempo e del paese in che vive, riproduce la vita nelle sue più svariate manifestazioni; si giova della religione, della scienza, della politica come di materie grezze che essa trasforma in creazioni più vive e più vere di quelle della natura » e dunque vuole studiare i poeti e gli scrittori in tutti i possibili aspetti del loro pensiero, nel tormento e nelle lotte del tempo in cui vissero, nelle loro azioni e nelle loro reazioni, perché così l'arte diventa educatrice e richiama « al culto della natura e del vero le menti traviate e corrotte nell'uso della vita sociale ».<sup>63</sup>

Il Rapisardi sembra mettere un po' d'ordine negli sbandamenti e nelle malintese idee di tanti letterati suoi concittadini, idee che rimasero in parte confuse anche nella mente del Capuana, ondeggiando tra naturalismo e idealismo.<sup>64</sup> Di questi letterati egli aveva appreso pregi e difetti e ci sembra significativo il giudizio che di essi dà nell'abbozzo di lettera, scritto in fretta sull'ultimo foglio di una lezione inedita sul Petrarca.<sup>65</sup> È la risposta a un tale, il quale probabilmente aveva pensato di

<sup>61</sup> Nella lezione *Del reale nell'arte*.

<sup>62</sup> Nella cit. lezione sulla *Anarchia del genio*.

<sup>63</sup> Nella lezione *L'odio di F. Petrarca*.

<sup>64</sup> Su queste confusioni vedi M. MARCAZZAN, *Dal Romanticismo al Decadentismo*, cit. p. 828 sgg.

<sup>65</sup> E' la citata lezione sul Petrarca.

istituire una nuova associazione culturale e aveva deplorato la mancanza di un centro di cultura in Sicilia. Dice il frammento: « Che tali società giovino alla fama dei maestri e alla notorietà dei discepoli non si mette in dubbio, ed esempi quotidiani e notissimi nell'alta e nella media Italia non mancano. Ma lo *spirito di associazione*, come dicono, manca affatto fra noi, e cercarne le ragioni molteplici sarebbe opera lunga. Ogni uomo in Sicilia lavora per conto suo, con le sue idee, con le sue ubbie, a modo suo proprio; e un certo modesto orgoglio, proprio della razza, lo fa rifuggire dalle arti buone o cattive che procacciano facilmente la notorietà. Si aggiunga che ogni giovinetto che muove i primi passi nella famosa via del sapere si crede dappiù dei maestri e ha l'ambizione di far parte e scuola da sé. Ne viene che i capitani son più dei soldati, e le bandiere son quanti gli uomini. Lasciamoli stare così come sono, la diffusione delle loro opere ne scapita certamente... ma da questo ad asserire che la Sicilia manca d'un centro di cultura ci corre; e aggiungere che la Sicilia non ha mai avuto letteratura propria è una bestemmia... ».

È, questo, un giudizio del quale bisogna tener conto nella ricerca e nella valutazione degli elementi culturali che precedono la grande stagione veristica siciliana.

Il giovane Verga si formò, in un certo senso, sui romanzi degli scrittori catanesi della prima metà dell'Ottocento e la sua coscienza di scrittore nasce dagli orientamenti e dai gusti letterari dell'ambiente in cui visse nel periodo della sua prima formazione giovanile. La questione economica e sociale servirà ad affinare la sua sensibilità e a fargli percepire i più delicati moti dell'animo degli umili, ma il punto di partenza di questo affinamento è da ricercare in quella narrativa sciatta e farraginosa, tra la quale mosse i suoi primi passi di scrittore e che era fortemente impregnata di elementi umani. La lingua del Verga si formò anche sulle sgrammaticature e sulle deficienze stilistiche di quei romanzieri catanesi, dai quali derivano analoghe deficienze dei suoi primi romanzi e le forti impronte dialettali dei romanzi maggiori.

## II

I primi romanzi di Giovanni Verga risentono fortemente e direttamente l'influsso dell'ambiente letterario catanese della metà del secolo e in special modo quello dei suoi primi maestri. Questo influsso, che è stato quasi unanimemente deprecato dai critici, non fu invece deleterio per lo scrittore, poiché ebbe anche, come crediamo, i suoi effetti positivi. Vero è che i primi romanzi sono quasi esercitazioni di un giovane e immaturo narratore che si lascia sedurre dalla più facile e banale letteratura del suo tempo, ma è anche vero che quelle esercitazioni sono già rivolte in una direzione precisa e servono ad affinare una penna la quale, proprio da quelle esperienze, doveva trarre ammaestramenti utili e proficui. Il Verga comincia la sua carriera di letterato come altri giovani catanesi: egli segue l'insegnamento di maestri locali, impara a conoscere le dispute politiche e letterarie, legge e ammira le opere dei suoi concittadini. Dopo un simile inizio Domenico Castorina aveva preso lo slancio per il suo breve e sfortunato « volo d'Icaro »;<sup>66</sup> la stessa educazione e gli stessi insegnamenti avevano ricevuto tutti coloro i quali avevano partecipato alla vita letteraria cittadina nella prima metà dell'Ottocento, come Antonino Abate, Vincenzo Cordaro Clarenza, Vincenzo Percolla, Salvatore Braucalone, Benedetto Guglielmini Sicuro, Rosario Cavallaro, e tanti altri i cui nomi abbiamo avuto occasione di citare nelle pagine precedenti. Anche il Verga dapprincípio volse il suo interesse alla politica e alla letteratura; si nutrì anch'egli di entusiasmi patriottici e di languori romantici; si commosse alla vista della miseria e dispreggò le ricchezze male spese, ascoltò le contrastanti opinioni dei critici che gli erano vicini e seppe fare le sue scelte.

Ma il Verga, a differenza di quanti prima di lui avevano

---

<sup>66</sup> È la felice espressione del De Roberto: *Il volo d'Icaro. Domenico Castorina e Giovanni Verga*, nella « Lettura », 1<sup>o</sup> Ottobre 1921.



intrapreso la carriera delle lettere, seppe superare le posizioni iniziali, seppe liberarsi del piccolo mondo provinciale; e quando, fatte le prime esperienze, decise di mettersi a contatto con altri ambienti letterari della penisola e si recò a Firenze e a Milano, la sua evasione non fu inutile, come lo era stata invece per il Castorina. Neanche le prime esperienze catanesi furono inutili, e non fu senza risultati concreti l'influsso di quella tradizione in cui il giovane s'inserì e dalla quale trasse gli elementi per le sue prime opere. Il contrasto, per esempio, tra la scuola di Antonino Abate e quella del Cavallaro, per quanto riguarda la questione della lingua, dovette essere determinante nella formazione dello scrittore. Il Cavallaro, il quale teneva a Catania una scuola simile a quella dell'Abate, era un purista e, come abbiamo veduto altrove, aveva sostenuto la necessità di studiare piuttosto la lingua toscana che quella latina onde rendere più puro lo stile;<sup>67</sup> l'Abate, invece, era disposto a molte concessioni in fatto di lingua.<sup>68</sup> Sotto questo riguardo le due scuole erano in fiero antagonismo e i due capiscuola erano nemici: tipici rappresentanti delle due scuole furono il Verga e Nicolò Niceforo, i quali insieme diressero, nel '60, il *Roma degli italiani* nonché altri giornali, e furono sempre buoni amici pur rimanendo fedeli alle loro diverse teorie linguistiche.<sup>69</sup>

Alla « scuola fantasiosa del fantasioso don Antonino Abate », dunque, il Verga leggeva Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Monti, Manzoni e qualcosa dell'estetica di Hegel,<sup>70</sup> ma declamava anche ad alta voce passi scelti dai poemoni e dai romanzi del Castorina, dello stesso Abate e di altri scrittori catanesi. Liberale, repubblicano, preso sempre da vivo interesse per la politica cittadina, difensore consapevole dell'alta missione dell'insegnamento, Antonino Abate « avviò all'Università quasi tutti i professionisti catanesi prima del 1860, e anche buona par-

<sup>67</sup> Nel citato saggio su *Le scuole in Catania*.

<sup>68</sup> Vedi quanto è detto, a questo proposito, nel paragrafo precedente.

<sup>69</sup> Vedi L. PERRONI, *Prima giovinezza del Verga*, in *Studi critici su Giovanni Verga*, Roma, Bibliotheca ed., 1934, parte II, p. 60 sgg. (Per esattezza bibliografica diremo che questi *Studi critici* risultano dalla fusione in unico volume degli *Studi verghiani*, a cura di Lina Perroni, Palermo, Edizioni del Sud, 1929, 2 voll.). Per più ampie notizie sul Niceforo si veda soprattutto A. NAVARRIA, *Le opere giovanili di G. V.*, in *Studi* pubblicati a cura dell'Istituto tecnico commerciale « Emanuele Filiberto » di Firenze, 1956.

<sup>70</sup> L. PERRONI, *op. cit. loc. cit.*

te di quelli delle generazioni successive »<sup>71</sup> e lasciò una profonda orma del suo gusto letterario nell'ambiente cittadino. Egli esercitò notevoli suggestioni anche sul giovane Verga, il quale parlava spesso del suo antico maestro e sempre lo faceva « con commosso sentimento di venerazione ».<sup>72</sup> Lo stesso Abate, già vecchio, al Verga che da Milano gli aveva chiesto notizie della sua salute dopo un tragico incidente, scriveva: « tu ti consideri come uno appartenente alla mia famiglia, ed io t'ho amato e t'amerò sempre con l'amore d'un padre che va altero delle virtù del proprio figlio ».<sup>73</sup>

Il can. Mario Torrisi, che il Cavallaro annoverava tra i migliori insegnanti catanesi di quel tempo,<sup>74</sup> fu maestro del Verga dal 1853 al 1857. Egli scrisse mediocri versi, « oratorii » e drammi sacri; fu uomo di buona cultura e di buon gusto; spirito piuttosto spregiudicato, non disdegnò il buon vino nè le belle donne.<sup>75</sup> Fu lui che nel 1857 dissuase il giovane allievo dal pubblicare il romanzo *Amore e Patria*, considerandolo come un'opera immatura e composta con molta fretta, e il Verga, dimostrando un gran buon senso e una coscienza delle proprie possibilità superiore a quanto potesse far prevedere la sua giovane età, accettò il consiglio. Antonino Abate, invece aveva lodato entusiasticamente quel lavoro così vicino ai suoi gusti e al suo stile.<sup>76</sup>

Probabilmente il Torrisi temperò gli entusiasmi esagerati e l'insegnamento troppo polemicamente romantico di Antonino Abate, e diede all'allievo un più vigile senso della misura. Ma forse dal Torrisi il Verga apprese anche quel gusto del dialogo e del « parlato » che si nota così insistente sin dai romanzi giovanili, ed è anche da credere che da lui abbia imparato a conoscere il Romanticismo, nel suo aspetto più remoto e nativo, dato che in quella scuola si commentavano più i poemi di Ossian che le opere di Virgilio.<sup>77</sup>

<sup>71</sup> F. DE ROBERTO, *Il maestro di G. V.*, nella « Lettura », a. XX, n. 9, Milano, 10 Settembre 1920.

<sup>72</sup> G. PATANÈ, *Tramonto*, in *Studi critici su G. V.* cit., parte I. p. 133.

<sup>73</sup> DE ROBERTO, *Il maestro di G. V.* cit.

<sup>74</sup> Vedi N. CAPPELLANI, *Vita di G. Verga*, Firenze, 1940, p. 24.

<sup>75</sup> A. TOMASELLI, *Commentario rapisardiano*, Catania, ed. Etna, 1932, pp. 25-26.

<sup>76</sup> F. DE ROBERTO, *I primi passi*, ne « L'Illustrazione italiana », 29 agosto 1920.

<sup>77</sup> DE ROBERTO, *I primi passi* cit.

Non insisteremo sui particolari biografici che, specialmente sulla scorta degli articoli del De Roberto, sono stati riferiti da quasi tutti gli studiosi del Verga,<sup>78</sup> ma vogliamo sottolineare un episodio che è indicativo della tendenza del Verga a porre i problemi sul piano della realtà e che dimostra una indipendenza di giudizio insolita in un giovanetto. Un altro suo maestro, il frate francescano Antonino Maugeri, in fama di buon filosofo, gli aveva assegnato un tema, « Se il linguaggio è (sic) di origine umana o divina », e il Verga s'ingegnò di dimostrare « la natura tutta umana della favella »: egli dunque tendeva a considerare la lingua come un particolare e personissimo fatto creativo dell'uomo.

Quando lo scrittore ormai maturo sarà intervistato da Ugo Ogetti in un caffè milanese, così chiarirà il suo pensiero:

« Tutta la perspicacia dello scrittore deve aiutarlo a non rinchiudersi in un frasario scelto che non è il frasario vero, in nessun senso.

Il predicato studio del vocabolario è falso, perché il valore d'uso non vi si può imparare. Ascoltando, ascoltando s'impara a scrivere. E da questo deriva la mia teoria dello stile. Lo stile non esiste fuor dell'idea. Se lo stile consiste massimamente nella forma del periodo, esso deve adattarsi all'idea, deve vestirla, investirla. Quanto maggiore sarà questa rispondenza, questa fusione, tanto migliore sarà lo stile. Alcune forme di periodo fisse, apprese da alcuni classici, applicabili a tutte le idee, sono mortali allo stile ».<sup>79</sup>

E, ancora, ci sembra degno di rilievo lo spirito avventuroso del giovane Verga, tanto vivacemente riflesso nei primissimi romanzi. Da ragazzo, infatti, forse dopo aver letto il romanzo di Dumas, aveva organizzato il gioco dei « Moschettieri » davanti alla « casa di Cusintinu » a Catania, e aveva riservato per sé la parte di D'Artagnan, mentre l'amico Catalano impersonava Athos e Pietrino Abate, fratello minore del maestro, era

<sup>78</sup> Per la biografia di Giovanni Verga si veda soprattutto il volume di N. CAPPELLANI, *Vita di G. V.*, Firenze, Le Monnier, 1940; altre notizie si possono ricavare dagli articoli pubblicati nei citati *Studi verghiani*. Utilissimi sono gli articoli di F. DE ROBERTO: *Il maestro di V.*, nella « Lettura », Milano, 1<sup>o</sup> Settembre 1920; *Il volo d'Icaro* cit.; *Storia della « Storia di una capinera »*, nella « Lettura », Milano, 1<sup>o</sup> Ottobre 1922; *Giovanni Verga. La fase iniziale*, nel « Giornale di Sicilia », Palermo, 21-22 Febbraio 1922; *I primi passi*, ne « L'Illustrazione italiana », Milano, 29 Agosto 1920. In quest'ultimo articolo è riferito l'episodio del tema sull'origine del linguaggio.

<sup>79</sup> U. OGETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Firenze, Le Monnier, 1946, p. 116.

Porthos.<sup>80</sup> Anche i libri di scienze occulte e la letteratura « del tipo del *Magnatiseur* del Soulié » - come la definisce la Perroni<sup>81</sup> - eccitavano la sua fantasia; e in una lettera del '61 allo zio Salvatore egli confessava: « le rivelazioni misteriose di un mondo sconosciuto, di un tempo che fu, hanno avuto sempre... prestigio sulla mia immaginazione ».<sup>82</sup> Lo spirito d'avventura, rasserenato e quasi contemplato da lontano, tornerà nel fantasioso immaginare di certi personaggi delle opere maggiori, come desiderio di evasione dal loro mondo piccolo e pieno di sofferenze; dei misteri dell'occultismo, apparsi piuttosto brutalmente in novelle come le *Storie del Castello di Trezza* (che lo stesso Verga giudicherà più tardi un « peccato di gioventù »),<sup>83</sup> rimarrà qualche debole eco nelle superstizioni degli uomini ingenui e primitivi del mondo dei *Malavoglia*.

I libri di storia erano quelli preferiti dal giovane Verga, specialmente se riguardavano le grandi rivoluzioni politiche e sociali. Tra i libri sui quali si formò la sua cultura storica si annoverano la *Storia Universale* del Cantù, la *Storia d'Italia* del Botta, la *Storia generale di Sicilia* di J. Levesque de Burigny, la *Storia del Reame di Napoli* di Pietro Colletta, la *Storia delle rivoluzioni dell'Impero d'Austria negli anni 1848-49* di Alfonso Balleydier, *Luigi XV e il suo secolo* di R. Capefigue, *La Francia nel suo passato* di Tullio Dandolo, la *Storia della rivoluzione francese di Lamartine*, la *Storia dei Musulmani in Sicilia* di Michele Amari.<sup>84</sup>

I documenti e i diarii sono indicativi di uno speciale interesse per il particolare, per le personali interpretazioni della storia, per i riflessi umani ed individuali dei grandi eventi storici, e perciò noteremo le *Carte segrete della polizia austriaca*

<sup>80</sup> L. PERRONI, *La prima giovinezza* cit. p. 26.

<sup>81</sup> Melchior-Frédéric Soulié (1800-1847) scrisse molti romanzi e tragedie terrificanti, come *Les deux cadavres* e le *Mémoires du diable* (1837-38). Grande successo ebbe in Italia il dramma *La closerie des genêts* (1846). Dalla storia di Sicilia è tratto l'argomento di *Le roi de Sicile* (1833).

<sup>82</sup> Lo zio Salvatore, che risiedeva a Vizzini, era appassionato cultore di scienze occulte nonché autore di opere sull'occultismo; egli inviava spesso i suoi libri al nipote, che li leggeva « avidamente ». (vedi L. Perroni. op. cit. p. 14).

<sup>83</sup> G. VERGA, *Lettere al suo traduttore*, a cura di F. Chiappelli, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 105.

<sup>84</sup> J. LEVESQUE DE BURIGNY, *Storia di Sicilia*, Palermo, Solli, 1787-88; P. COLLETTA, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 al 1825*, Capolago, tip. Elvetia,

e le *Memorie della guerra d'Italia* scritte da un anonimo « veterano austriaco ».<sup>85</sup> I grandi eventi storici, specialmente quelli connessi con la libertà dei popoli, venivano illustrati ai suoi discepoli con fervore da Antonino Abate, il quale proprio nei mesi che precedettero l'inizio del romanzo *Amore e Patria* aveva loro parlato della rivoluzione americana. Lo stesso Abate, che aveva in animo di scrivere un'opera intorno alla figura di Giorgio Washington, suggerì forse la lettura della *Storia dell'America* di Guglielmo Roberston, della *Storia d'Inghilterra* di Babington Macaulay, della *Storia e Statistica dell'Impero britannico* di W. e R. Chambers, che sono i testi studiati dal Verga per la sua prima fatica letteraria.<sup>86</sup>

Il romanzo *Amore e Patria* fu scritto tra il 23 dicembre 1856 e il 26 agosto 1857, cioè quando il Verga aveva 16 anni.<sup>87</sup> La trama si riferisce a un episodio della lotta per la libertà dell'America, ma l'ambiente è suggerito da modelli nostrani, anzi addirittura siciliani. Sin da queste prime pagine il giovane scrittore mostra la tendenza alla descrizione di paesaggi marini, di episodi di vita marinai, di capanne di contadini. Le coste americane sembrano quelle della Sicilia, ricche di insenature, di golfi e di promontori, interrotte dalle brune ombre della città che appaiono a chi si avvicina dal mare « come castelli incantati sorgenti dalle onde »: e sembra che lo scrittore abbia davanti agli occhi il castello di Aci. Nel « gutter » dei corsari americani, « velocissimo, rapido come l'algherone »,

---

1838; A. BALLEYDIER, *Storia delle Rivoluzioni dell'impero d'Austria negli anni 1848 e 1849*, Milano, Civelli, 1855; J. B. R. CAPEFIGUE, *Luigi XV e il suo secolo*, Milano, Borroni e Scotti, 1842; T. DANDOLO, *La Francia nel suo passato*, Milano, Brigola, 1862; A. DE LAMARTINE, *Storia della rivoluzione francese*, Milano, 1849; M. AMARI, *Storia dei Musulmani in Sicilia*, Firenze, Le Monnier, 1854. Ringrazio il cav. Giovanni Verga junior per avermi consentito di visitare la biblioteca dello Scrittore.

<sup>85</sup> *Carte segrete e Atti ufficiali della polizia austriaca in Italia dal 4 giugno 1814 al 22 marzo 1848*, Capolago, tip. Elvetica, 1851; *Memorie della guerra d'Italia degli anni 1848-49, di un Veterano austriaco*, Milano, tip. Guglielmini, 1852, 2 voll.

<sup>86</sup> W. ROBERTSON, *Storia dell'America*, Milano, Bettoni, 1821-22; T. BABINGTON MACAULAY, *Storia d'Inghilterra dall'avvento al trono di Giacomo II*, Torino, tip. Progresso, 1852; W. e R. CHAMBERS, *Storia e Statistica dell'impero britannico dalle sue origini fino al 1847*, Torino, 1855.

<sup>87</sup> Il romanzo è tuttavia inedito. I brani da noi riportati sono tratti dalle pagine pubblicate dalla Perroni nei citati *Studi verghiani*.

che col suo corso « dritto e leggiere » insegue un veliero inglese, sembra riconoscere le veloci navi corsare che venivano a fare, nelle coste siciliane, razzie simili a quelle già descritte da Lionardo Vigo nelle « storie delle sultane di Acì Trezza ». In Pierotto Wolff, brigante gentiluomo che interviene nelle situazioni più difficili per fare giustizia e che salva il patriota Eduardo, caduto nelle reti della perfida Clary per il tradimento di un soldato tedesco, riconosciamo il bandito Greco dei *Tre alla difesa di Torino*, il quale salva la contessina Floristella che era stata anch'essa rapita e ridotta in balia dell'infame Bandini.

Anche gli slanci patriottici di Eduardo e di Eugenia, ci riportano al romanzo del Castorina e agli enfatici discorsi di Pietro e della moglie Maria. « Il mio dovere - dice Edoardo - mi chiama sul campo di gloria; se io muoio non lamentartene Eugenia, bisogna che ogni affetto taccia innanzi i sagri doveri di figli della patria... » E la ragazza: « Sì, anch'io lo sento questo dovere; se cesserai di vivere io morirò di dolore, ma non mi lamenterò, per non avere tu, e la mia patria, a vergognarsi di me ». Ma ci sono momenti in cui la retorica scompare e rimane il narratore scarno e semplice delle pagine più felici. Questa battuta, sebbene un po' impacciata, potrebbe inserirsi in uno dei racconti della maturità: « Il giovane sorrise a quelle lodi entusiaste della persona da lui amata, con un misto di gratitudine, e d'incredulità. — Vuoi scherzare alle mie spalle? ».

Edoardo, protagonista di *Amore e Patria*, è il « figlio della patria » che « per un bizzarro miscuglio di espressione poteva offrire i due tipi perfetti del giovane del bel mondo tutto grazia e tutto eleganza; e dell'eroe patriotta, risoluto, fermo, aristocratico ». Egli è, come Corrado dei *Carbonari della montagna* e come Stefano di *Sulle lagune*, romanticamente innamorato della patria e della sua donna. Nei primi romanzi vecchiani la donna si profila con quei caratteri essenzialmente romantici già riscontrati nelle opere di altri autori catanesi. Eugenia dei *Carbonari* ha « le fattezze colme di grazie e di dolcezza », « il suo viso lungi dall'aver l'evanescenza leggiadra delle fanciulle americane, e quel non so che di leggerezza e di brio che forma l'anima della giovinezza, era formato a quella bellezza venusta che si vede nel tipo greco, a quella semplicità, a quel fulgore quasi di una bellezza ideale che trae a sé l'ammirazione e l'omaggio di tutti i cuori... ».

Giustina di San Gottardo è un « tipo aereo che realizza

SICULORUM  
PROVERBIORUM,  
SICULARUMQUE  
CANTIONUM

*Latina Traductio.*



MESSANÆ MDCCLXIV.

Typis Societatis.  
Superiorum permissu.

*Sicular. Cantionum Select.*

71

I.

**L** Unu filu di la vita mia  
Sorti supra n' animulu ha' jettatu.  
E lu miu cori firria, e sfirria,  
E un ghiombaru di cruci nturcigghiatu.  
Firria, miu cori, poviru di tia!  
'N manu di la Fortuna sfortunatu:  
Sti forti gruppa di malincunia  
Si sciogghirannu cu l'ultimu xiatu.

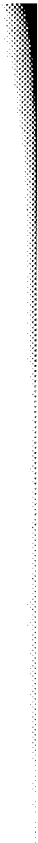
I.

*Queis trahor, infelix, dira nigra flamina vita,  
Sortis arundineo in turbine Laxa rotat,  
Volvitur, & trepidâ refluxum vertigine pectus,  
Dum mille agglomerant fila recurva Cruces:  
Vertere, cor miserum, dura omnia vertere circum,  
Cui vel Fortune perniciofa manus:  
Una potis maestos Libitina exolvere nodos,  
Cum fugiet summis vita resecta labris.*

E 4

D'

Un'antica raccolta di proverbi e canzoni siciliane già posseduta da Giovanni Verga. Nella biblioteca Verga si trovano molte opere del Pitre, del Salomone Marino e di altri studiosi di tradizioni popolari.





due opposti che sembrano incompatibili. La donna greca, bella ed elegante nella purezza delle sue forme come una Vestale, e appassionata e sublime nello sguardo che rivela un cuore di fuoco come le Odalische; e la donna francese, leggiere e seducente, silfide incantevole sorridente e brillante di spirito, di leggiadria e di innocente civetteria » (I, 21). Anche Antonietta, la bellissima donna di cui si era innamorato Antonio Gusio nell'omonimo romanzo di Salvatore Brancaleone, racchiudeva in sé « la semplicità e leggiadria della donna greca e vivezza e giocondità della donna italiana ».

Il Verga sfrutta l'argomento tradizionale delle feste da ballo, durante le quali maturano eventi decisivi. Proprio durante una festa al palazzo de Curtes, Serena e Valentino, i protagonisti dell'omonimo romanzo di Benedetto Guglielmini (che il Verga possedeva e che tuttora figura nella sua biblioteca), decidono quella fuga che doveva essere fatale a entrambi: l'autore descrive lo splendore degli abiti e dei gioielli, la vanità dei cicisbei, i pettegolezzi e le galanterie dei nobili. Allo stesso modo durante la festa al teatro comunale di Catania divampa l'amore di Antonio Gusio, il protagonista del citato romanzo del Brancaleone; amori e intrighi si svolgono durante la festa alla corte di Torino, nel romanzo del Castorina; nelle prime pagine di *Il Progresso e la Morte* di Antonino Abate c'è la descrizione di una grande festa nel palazzo del Principe di Biscari a Catania. Nel primo Verga, alla descrizione della grande festa per la conquistata libertà dell'America in *Amore e Patria*, fa eco l'altra festa, al teatro Apollo di Venezia, del terzo romanzo, *Sulle lagune*.

La figura della perfida miss Clary in *Amore e Patria* ha qualche rassomiglianza con la misteriosa Milady dei *Tre Moschettieri*. L'autore alla fine del romanzo confessa, per bocca della stessa donna, quale sia stato l'intento che lo ha guidato nella creazione del personaggio: egli ha voluto dare una « terribile lezione alle fanciulle! ».

Si tratta di un moralismo di cui avevamo avuto molti esempi nella letteratura catanese preverghiana, che ci fa pensare, tra l'altro, ai *Consigli ad una giovane donna che va a marito* di Vincenzo Percolla,<sup>88</sup> ma pensiamo anche all'interesse che si

<sup>88</sup> Ne *L'Alba, strenna catanese pel capo d'anno 1845*, cit. p. 42.

ebbe in quel tempo per la salute morale delle fanciulle, interesse che determinò, per esempio, la lunga digressione fatta dal Brancaleone in *Deuzza* per lamentare, con citazioni da Malthus Barbès Proudhon Blanch,<sup>89</sup> la mancanza di opere assistenziali per ragazze traviate, e tante altre pagine consimili, alla cui origine stanno le polemiche sul risanamento sociale, svoltesi al principio del secolo.<sup>90</sup>

Clary precorre le donne fatali dei successivi romanzi giovanili del Verga. Si tratta di un tipo di donna completamente nuovo per la narrativa catanese fino ad *Amore e Patria*. Infatti era stato descritto l'uomo che tenta di « gettare nelle famiglie il pomo della discordia o del disonore »;<sup>91</sup> mentre la donna preferita dagli scrittori catanesi era stata quella « sacra », quella che - come dice il Brancaleone - « è la costante regola della nostra esistenza », che « adoriamo dopo Dio perché essa è madre dei nostri figli, l'ara dove deponghiamo tutt'i nostri dolcissimi affetti ».<sup>92</sup> Ma quasi tutte le donne fatali del Verga finiscono col redimersi ed espiare amaramente le loro colpe, e ciò accade non tanto per adempimento di una suprema e fatale volontà divina, quanto perché nel fondo di ogni donna, sebbene perfida e fredda, c'è sempre la « capinera », la quale a sua volta, a ben guardare, deriva proprio da quel tipo di donna timida, mite e rinunciataria, tanto cara ai romantici siciliani.

La giovane età porta lo scrittore a toni esagerati che quasi disumanizzano la figura di Clary. La sua perfidia, i suoi atteggiamenti da vampiro, sono assaporati dal giovinetto sedicenne con la voluttà delle cose proibite.

« — Lo vedi, che io dica una parola, e tu morrai senza scampo, senza compassione, ma io non voglio farti morire sì presto, la tua morte sarebbe inefficace a spegnere questa sete di vendetta che mi brucia le fibbre, io voglio farti vivere e distillarti giorno per giorno, ora per ora, minuto per minuto il veleno del disprez-

<sup>89</sup> È da notare che Luigi Blanch (Lucera, 1784-1872), giurista, storico ed economista, è uno dei maggiori esponenti della cultura napoletana dell'Ottocento.

<sup>90</sup> Nell'*Elogio di mons. S. Zappalà*, del p. Della Valle (Catania, 1821), leggiamo: « Vi sono dei tempi infelici in cui delle circostanze deplorabili congiunte alla corruzione de' costumi spargono micidiale veleno nella civile Società, in cui l'onestà ed il pudore sono per dir così forzati all'esilio, ed in cui il delitto e la scostumatezza trionfano della virtù resa vacillante da una penosa necessità... ». L'a. esalta l'iniziativa di erigere in Catania un Conservatorio per fanciulle povere.

<sup>91</sup> Nei citati *Consigli* del Percolla.

<sup>92</sup> Nelle *Scene storiche*.

zo, dell'insulto, della rampogna nel cuore, a lacerartelo brano a brano, a saziarmi del tuo sangue, come tu lacerasti il mio e lo calpestasti — ».

Subito dopo, però, questa donna passionale si getterà ai piedi del suo prigioniero, ne implorerà il perdono, minaccerà di uccidersi; e allora Eduardo, con cinismo, risponderà: « - No, vivete miss, vivete per piangere e pentirvi! ». C'è qui ancora il giovane senza esperienza, davanti alle cose più grandi di lui, il giovanetto che vuole sembrare uomo e finisce per diventare ridicolo.

Negli stessi mesi in cui andava scrivendo il suo primo romanzo il Verga aderiva all'idea del suo amico Niceforo, di fondare un giornale che avesse nel suo programma l'intento di contribuire all'educazione del popolo.<sup>93</sup> Nel trattatello *Pensieri sulla vera missione del letterato*, infatti, il Niceforo invitava i suoi coetanei a far voti affinché si stampasse in Sicilia un giornale « il quale ammaestrasse il popolo e nella religione e nella virtù, e lo informasse delle scienze, delle arti, dei mestieri, delle scoperte, delle invenzioni; e tutto ciò scritto con stile facile e piacevole ».<sup>94</sup> Questo era il programma, di taluni giornali catanesi dei primi decenni dell'Ottocento, e aveva il suo fondamento nel fermento e nelle polemiche di cui erano stati animatori e protagonisti sia gli scienziati che i letterati. Il Verga si inserisce, dunque, nella tradizione locale quando, al pari degli scrittori che lo hanno preceduto, appesantisce la sua prosa con lunghi brani in difesa dei diritti del popolo e di condanna per le troppo evidenti disuguaglianze sociali.<sup>95</sup> Abbiamo già accennato alle sfuriate del Brancaleone, inserite nei suoi romanzi, contro la deficienza di opere assistenziali (in *Deuzza*), contro le « vecchie idee aristocratiche » (nelle *Scene storiche*), contro « il potere feudale, il quale senza morale, senza limiti, senza sanzione, bisbetico capriccioso, arrogante, faceva man bassa su la ragione dell'individualità, che costituisce l'umana conservazione » (in *Antonio Gusio*); il Guglielmini aveva condannato i nobili perché « sistematicamente prepoten-

<sup>93</sup> PERRONI, op. cit. p. 61.

<sup>94</sup> N. NICEFORO, *Pensieri su la vera missione del letterato*, Catania, C. Galatola, 1857.

<sup>95</sup> Per questo argomento si veda F. JUDICELLO, *La questione sociale nell'opera di G. V.*, Palermo, 1939.

ti » (nel *Lorenzo Lanfurco*); il Portoghese aveva sottolineato « l'abuso infame di potere, che poteva aver luogo in quei secoli di barbarie » in cui si svolge l'azione del suo racconto storico (intitolato *Donna Aldonza Santapace*); Pasquale Distefano (in *Enrico e Adelina*) aveva deplorato « l'efferata barbarie dei tempi baronali »; e l'elenco potrebbe continuare.

Ma il Verga fa scaturire la sua condanna dalla descrizione della povertà, cioè dalla visione umana e diretta delle cose, piuttosto che da una violenta requisitoria contro la ricchezza; e anche questo atteggiamento abbiamo notato in altri scrittori. Alla contrapposizione tra povertà e ricchezza, alla dichiarazione dei principii d'uguaglianza si accompagna, nel Verga, una analisi puntuale e assai profonda dell'animo della povera gente, nella quale egli rileva quel senso di rassegnazione, quella serena accettazione del dolore, quella semplicità di sentimenti che già dimostrano la particolare tendenza dello scrittore, non soltanto alla introspezione psicologica ma anche allo studio degli ambienti. Ciò che in questo primo romanzo egli dice della vita « cieca, materiale, colma di patimenti », accettata senza « una voce di lamento », persino « sfrondata di illusioni e di speranze », che non conosce desideri né invidia, mostra una così perfetta penetrazione dell'animo umano che invero non sembra possibile in uno scrittore appena sedicenne, e già fa chiaramente presentire il Verga maggiore.

« ... le azioni del potente sono numerate e portate a cielo, e come se ogni virtù, ogni sentimento elevato fosse retaggio unicamente del fasto e dello splendore e si ritrovasse incompatibile ad albergare sotto un tetto affumicato e sotto panni grossolani, si ride quasi che la povertà potesse avere un cuore!

Ma i fatti dimostrano che le virtù praticate negli abituri sono più eroiche di quelle sfoggiate sotto volte dorate (forse per lo scopo di raggiungere lodi e fama) perché appunto senza speranza di encomi o di ricompense.

E non è virtù degna di gloria quella dell'artigiano e del contadino il passare per quella vita cieca, materiale, colma di patimenti, sfrondata d'illusioni e di speranze, senza mai profferire una voce di lamento, senza mai lanciare uno sguardo di desiderio e d'invidia su quel lusso abbagliante che pur contribuiscono ad alimentare?! ».

Una visione così amara, quale non si rivela nel più sereno spirito manzoniano mostra una povertà rassegnata, ma che esclude l'elemosina e chiede soltanto giustizia.

« La fanciulla nell'entrare nel tristo ma decoroso ricovero della miseria onesta, assunse tutta l'aria di una profonda riverenza, come se entrasse sotto le volte

dorate di un tempio, perché il suo animo elevato lungi di unirsi ai suoi pari che vengono ad insultare la miseria onorata offrendole una superba elemosina, sentiva che un Dio eguale si mostra anche fra le miserie le più degradate come fra il profumo degli incensi ».

Anche nel romanzo *Il Progresso e la Morte* di Antonino Abate, in un capitolo intitolato « Miseria e virtù », l'autore descrive la misera vita di una povera famiglia, e commenta: « Nessuno nacque per servire, nessuno per dominare; la vita è figlia della natura, la condizione del caso, la virtù del cuore... la miseria onorata è la prima delle virtù umane... ». E conclude con atteggiamento melodrammatico: « Avari, egoisti, voi soffrite più di quanto fate soffrire a coloro (sic) sui quali pesa il vostro esecrato impero » (cap. III).

L'argomento di *Amore e Patria* è un episodio della guerra d'indipendenza americana. Si tratta dunque di un romanzo a sfondo patriottico, con intendimenti patriottici che conducono spesso lo scrittore sul piano della retorica, ma ci sono parentesi di sincerità e brani di immediatezza espressiva chiari ed evidenti: sono i brani in cui si parla di gente umile e primitiva, sono le parentesi in cui tace la foga polemica. C'è un ambiente di contadini, descritto con grande semplicità e simpatia; c'è un pastorello ingenuo che crede alle storie paurose degli spiriti; ci sono due cani fedeli e buoni come i loro padroni. Il seguente brano, precorrendo in qualche modo il tono dei *Malavoglia*, ci ricorda l'incontro tra la Longa e il figlio 'Ntoni che torna dal servizio militare (sebbene quest'incontro si svolga in circostanze diverse). Il capitolo s'intitola « Miseria e rassegnazione »:

« La vecchia sollevò fra le sue scarne braccia la testa del giovane, e v'impresse sulla fronte le labbra ardenti di febbre dicendo.

— Come sei fatto grande e bello figlio mio, e come ti sta bene questo uniforme, mi sembri un'altro (sic), come sei cambiato! —

— Ma voi state male povera madre mia — disse il giovine.

— Oh non più da questo momento che ho potuto abbracciarti, figlio mio; l'unico mio rammarico era di morire lontano da te, l'unica mia speranza di morire nelle tue braccia benedicendo il Signore. —

— Ah! madre mia, madre mia! - mormorò il giovane soffocato dai singhiozzi.

— Perché piangete Tom? La morte è forse una disgrazia per noi povera gente? ».

Il timore della vecchia madre, la quale pensa che non farà in tempo a rivedere il figlio lontano perché morirà prima del

suo ritorno, si manifesta già come uno dei motivi più commoventi e sentiti del Verga. Nei *Carbonari* la madre di Corrado, al figlio che parte per « farsi un nome », dice piangendo: « Va, figlio mio. Tu acquisterai ciò che Dio ti ha negato ed io ho avuto la disgrazia di non darti!... Ma tu non ritroverai più tua madre » (III); e Maruzza, a Ntoni che parte in cerca di fortuna: « Senti - disse alfine - tu te ne andrai se vuoi andartene, ma non mi troverai più; ché ora mi sento vecchia e stanca, e mi pare che non potrei reggere a quest'altra angustia » (XI).<sup>96</sup>

I contadini americani di *Amore e Patria* sono plasmati sul modello di quelli siciliani, anzi si possono definire senz'altro siciliani, e siciliano è l'ambiente in cui vivono; essi abitano in povere capanne, vivono miseramente, sanno poco o nulla di politica e la guerra, per loro, è un flagello necessario del quale non si rendono ben conto. Un vecchio contadino che aveva visto passare la guerra sul suo campicello e ne aveva dovuto subire le tristi conseguenze, così risponde a chi gli chiede un cavallo:

« — Un cavallo, signore? Egli è facile a dirsi ma di questi tempi non si troverebbe la più magra brenna a correre tante miglia e a pagarla tant'oro; se fosse stato due mesi fa, anch'io aveva due cavalli da aratro, i più belli e robusti del vicinato, ma dacché gl'Inglese si son messi a scorazzare me li han tolti insieme ad una vacca da cui traevo la vita. Ma sia fatta la volontà del Signore — soggiunse chinando la testa con oppressione ».

Anche i contadini americani, come i futuri contadini siciliani delle altre opere verghiane, parlano per sentenze:

« — Chi ha un pensiero non dorme — aggiunse sentenziosamente la fattoressa, e si rimbucò fra le coltri mormorando contro l'intensità del freddo ».

Soltanto la campagna, con la sua notte serena che distende la quiete sugli uomini e sulle cose, riesce a placare il tumulto interiore degli uomini. « La campagna illuminata dai raggi della luna crescente », con il suo senso di « malinconico abbandono », riesce a dare un po' di conforto a Eduardo che fugge. Altrove sarà don Gesualdo che troverà sollievo ai suoi affanni nella quiete notturna dei campi.

<sup>96</sup> L'accostamento tra i due passi, dei *Carbonari* e dei *Malavoglia*, è stato fatto da E. SCUDERI (*Verga*, Catania, Camene, 1950, p. 37).

Comincia, in questo primo romanzo verghiano, la tendenza a definire in ogni particolare i caratteri morali e fisici dei personaggi, isolandoli e stagliandoli nettamente nell'ambiente e nell'atmosfera in cui essi vivono. In ciò l'autore si rifà al gusto già notato in altri scrittori catanesi, di dipingere le figure o scolpirle quasi con tecnica da arte figurativa, ma gli elementi esteriori servono al Verga soprattutto per lasciarne intendere il mondo interiore. Giorgio Washington è paragonato ad una statua di Michelangelo, Eugenia alla Venere dei Medici e a una Madonna di Raffaello; ma egli ama qualche volta, anche con stile scarno e nervoso, riflettere nei tratti fisici quelli morali: « I suoi tratti sono marcati, risoluti, la sua fisionomia esprime l'orgoglio offeso, l'ira, e la brama della vendetta ». Fortemente incisi e particolareggiati saranno i ritratti di Corrado e del barone di S. Gottardo nei *Carbonari della montagna*, quello di Pietro Brusio in *Una peccatrice* (1866), e generalmente quelli di tutti i principali personaggi dei primi romanzi verghiani. Dei Collini in *Sulle lagune* l'autore dirà di volerlo descrivere « dalla forma del cappello alla punta degli stivali ». E lo stesso Verga giustificherà questo procedimento, dopo averci presentato Pietro Brusio: « Abbiamo insistito, forse di soverchio, su questi dettagli fisici e morali, d'uso per alcuni, per noi resi indispensabili dalla necessità, che abbiamo peculiare, di far *sentire*. diremmo, i caratteri che presentiamo prima di agitarli nelle scene di un racconto intimo ». È chiaro, dunque, quale diverso intento sia nel Verga a confronto con gli altri scrittori; la diversità consiste nell'intento di dare al personaggio una vita propria, per farlo vivere libero nella fantasia del lettore, con i suoi caratteri, senza che sia più necessario l'intervento dello scrittore dopo la prima presentazione.

A quest'intento di creare personaggi che vivano subito nella fantasia del lettore bisogna riportare anche il gusto, mirante a facili effetti, di presentare personaggi solitari, misteriosi, tormentati, senza nome ma carichi di fascino. Sono innominati cavalieri, tenebrosi e generosi; sono uomini che, avvolti in un ferajolo stanno in agguato; sono banditi gentiluomini, patrioti. uomini mascherati, innamorati senza speranza. Essi ci appaiono di scorcio, in inquadrature angolose e paurose, in atteggiamenti che erano stati cari agli scrittori catanesi di cui s'è già parlato.

Ecco uno scorcio, da *Amore e Patria*:

« Il Generalissimo rimase solo, appoggiò i gomiti sulla tavola, e lasciò cadere il capo tra le palme delle mani; il lume vacillante della lumiera rischiareva soltanto la fronte calva e pallida, il resto del volto restava nell'ombra, dalla quale spiccava quasi in rilievo il taglio acuto del naso, del mento, e degli zigomi, mentre le guance scarne ed incavate si coloravano di un'ombra più bruna;... ».

Analoghi atteggiamenti rileveremo in Corrado, il Gran Maestro dei Carbonari, e in altri personaggi dei romanzi immediatamente successivi, nei quali il pallore del volto e la solitudine esprimeranno, con aperto compiacimento romantico, quasi tutto il significato del loro dramma interiore. Quindi la tendenza a creare un'atmosfera quasi di sogno, uno scenario quasi teatrale, che sembrerebbe in contrasto con i principii naturalistici (peraltro non ancora espressi), ma non c'è contrasto, perché la vera realtà per il Verga è sempre quella del personaggio e quando il personaggio vive per sé è già fuori dalla realtà di tutti gli altri uomini.

L'anarchia linguistica del Verga comincia sin dal suo primo inedito romanzo e costituisce forse l'aspetto più originale e caratteristico della sua prosa giovanile, influenzata quasi esclusivamente dalla tradizione dell'ambiente culturale catanese e dalle suggestioni dei suoi primi maestri. Gli stessi influssi del Romanticismo derivano al giovane scrittore dal manzonismo degli stenterelli catanesi più che dalla lettura diretta dei maggiori romantici italiani. Come abbiamo veduto, più che Manzoni e Leopardi, alla scuola di Atonino Abate si leggeva Castorina e Brancaleone, e la questione della lingua si riduceva al diverbio tra lo stesso Abate e il Cavallaro. Così l'alternarsi di imperfetto e presente nel seguente brano di *Amore e Patria*, deriva da una tecnica appresa dalla lettura di opere dei suoi concittadini; è una tecnica che porta improvvisamente in primo piano gli echi di certe impressioni di fondo, con l'effetto di una efficacia descrittiva contrastata e vivace:

« Suonavano lentamente dodici ore all'orologio della torre di Multrechassie, una pendola di un salotto a terreno di questa fabbrica li ripeteva alcuni minuti dopo.

Quei rintocchi notturni *acquistano* un non so che di tristo e di lugubre nel profondo silenzio che rompono.

Una lampada di porcellana rinchiusa in un globo di cristallo *rischiara* debolmente il salotto, le pareti coperte di carta ingiallita dal tempo *sono addobbate* di una numerosa collezione di vetusti ritratti.

Nulla di più solenne, ma nello stesso tempo nulla di più lugubre dell'effetto di quegli oscuri personaggi immobili, muti, che *sembravano* animare una tela sepolcrale ».



Evidentemente lo scrittore sedicenne non ha, a questo punto, preoccupazioni stilistiche e narra su due piani diversi; quello della rimembranza e quello dell'azione immediata. Gli orologi *suonavano* le ore, ma quando quei rintocchi *arrivano* alle orecchie di chi le ascolta acquistano un valore nuovo perché influiscono direttamente sugli uomini e sulle cose nell'ambiente in cui agiscono; poi, dopo la descrizione di questo ambiente, con la lampada che *rischiara* il salotto e i ritratti che *addobbano* le pareti, il racconto riacquista il suo piano primitivo e alle ore che *suonavano* dalla torre si riallaccia l'immagine dei personaggi immobili, che *sembravano* animare quel lugubre quadro.

Altrove invece la discordanza dei tempi non ha giustificazione: « ...sarebbe sembrato una statua... se due occhi bruni... non *isvelavano* un animo ardente ».

La data di composizione di *Amore e Patria* segna l'inizio dell'attività letteraria di Giovanni Verga. Il dado è tratto; né il giudizio negativo del canonico Torrisi scoraggerà l'allievo, ché anzi lo indurrà a ritentare la prova con maggiore impegno e rinnovato vigore.

Il romanzo *I Carbonari della montagna*, scritto negli anni 1859-60, fu pubblicato dal catanese editore Galatola nel 1861-62.<sup>97</sup> Esso si ricollega in parte al romanzo precedente, di cui rielabora alcuni motivi e personaggi. Argomento dell'opera è, come in *Amore e Patria*, l'eroica rivoluzione di un popolo per la conquista della libertà, ma qui non si tratta di un popolo lontano e poco conosciuto bensì di gente ben nota allo scrittore e precisamente quella della Calabria. Ciò mostra già un più vivo desiderio di concretezza. La rivoluzione italiana, infatti, era naturalmente più vicina e sentita dal Verga di quanto non lo fosse quella americana, e tutto avrebbe potuto essere descritto con perfetta aderenza alla realtà, non forzata dal bisogno di creare un ambiente esotico e fittizio.

Il romanzo comincia con una pagina di vaga imitazione manzoniana:

« L'estrema diramazione degli Appennini, che si prolunga fino alle ultime spiagge della Calabria, assume dei caratteri particolari; non è più quella catena

---

<sup>97</sup> *I Carbonari della montagna*, romanzo storico di Giovanni Verga, Catania, tip. di Crescenzo Galatola, 1861-62, 4 voll.

superba, figlia delle Alpi, che si copre di nevi perenni, e dalla riviera di Genova sino ai confini dell'Abruzzo mostra ai due mari le sue cime ghiacciate al di sopra delle tempeste del cielo; poich  accostandosi alle parti pi  meridionali d'Italia sembra sentire l'influenza di questo cielo d'Oriente... ».

Dal Manzoni discende la suggestione generica della scena del rapimento (qui la fanciulla rapita   la contessina di S. Gottardo), ma con particolare influenza di scrittori catanesi e precisamente del romanzo del Castorina, perch  anche qui la giovane vittima appartiene a nobile famiglia e il suo primo rifugio non   un castello bens  un'umile capanna di contadini la cui descrizione, a un certo punto, sembra interessare pi  d'ogni altra cosa. La stessa insana passione del traditore Guiscard per Giustina sembra riflessa dall'episodio del soldatuccio francese che insidia la brava moglie di Pietro Micca nei *Tre alla difesa di Torino*, anzicch  dalla passione di don Rodrigo per Lucia.

Le considerazioni suggerite a Corrado dalle reazioni di Mylord (si noti l'anonimo: qui « mylord » equivale a un qualunque soprannome dei personaggi verghiani) davanti allo spettacolo di miseria offerto dalla capanna di padron Parafanti, sembrano uscire dalla bocca del repubblicano Abate. Dice Corrado che un buon Sovrano dovrebbe rendersi conto personalmente delle condizioni di vita dei suoi sudditi; lo stesso aveva detto e ripetuto ai suoi allievi Antonino Abate, il quale poi, in una *Lettera a S. M. il Re d'Italia* pubblicata nel giornale « La Vita » del 7 agosto 1878, si rivolger  direttamente al Sovrano con le seguenti parole: « I re debbono vivere con i popoli, ai quali appartengono per la nascita istessa, per gli stessi dolori della vita, per le stesse passioni dell'animo e per l'uguaglianza della morte ».

Corrado, come Eduardo, appartiene alla categoria dei giovani pallidi ed esili ma forti e generosi, verso i quali vanno le simpatie di tutti gli scrittori dell'ultimo Romanticismo: egli   « delicato ed elegante, come una creazione poetica » e ha la mano « piccola e bianca come quella di una fanciulla ». Anche il barone di S. Gottardo   « gentiluomo, franco, ardito, virile » ma di « carnagione bianca » e dai lineamenti « belli e aperti », e in queste come in tante altre simili figure che incontriamo nei primi romanzi verghiani, si pu  notare il fascino romantico di una bellezza raffinata e aristocratica che il Verga sente

il bisogno di umanizzare avvicinandola al popolo, riscattandola quasi dal peccato originale di una nascita nobile.

Di nuovo gli umili, che nei *Carbonari della montagna* sono i contadini calabresi, sono gli uomini migliori, i più puri, i più ingenui, i più fedeli; sono fedeli anche ciecamente, fino all'inverosimile, come quando padron Parafanti viene a sapere che Giuscard è il seduttore della figlia, e sebbene sia ciò la causa della sua pazzia rinuncia alla vendetta ed esegue gli ordini di quell'uomo odiato: perché quello è un suo capo e il sentimento del dovere deve essere più forte del vincolo di sangue. Padron Parafanti è un uomo di stampo antico, ha un senso dell'onore spinto fino all'annullamento dei propri affetti personali e incute negli altri timore e rispetto. La sua fedeltà è cieca, è come quella del cane Turco - vero e proprio personaggio da annoverare nella categoria degli umili - che muore eroicamente e silenziosamente dopo avere portato a termine la sua missione di guerra. I contadini, carbonari e patrioti, apparentemente privi di volontà, sono lo sfondo costante e necessario del romanzo, perché l'intrigo e l'agitazione dei capi presuppongono necessariamente l'esistenza di quella folla di uomini della montagna, pacifici ma armati e decisi a combattere, i quali con pazienza attendono gli ordini e obbediscono senza discutere; essi possono diventare le vittime più innocenti e i giudici più severi, e nella loro apparente apatia costituiscono la sola forza di tutto il racconto, una forza determinante dei fatti. Senza quella folla anonima e rassegnata, che lavora silenziosamente nei campi e al momento opportuno si nasconde tra i cespugli con la carabina pronta a sparare, i personaggi principali rimarrebbero isolati e le loro azioni non avrebbero una ragione: il Verga si sforza di valorizzarli inserendoli nel dramma vivo di tutta una gente.

Nella scelta del titolo c'è l'intenzione di mutare la prospettiva del romanzo. Mentre il primo, *Amore e Patria*, voleva prospettare un contrasto di sentimenti individuali, l'altro, *I Carbonari della montagna*, vuole prospettare un conflitto di sentimenti collettivi.

In *Amore e Patria* il dramma era stato di singoli uomini e si era svolto tra singoli uomini anche se era stato un riflesso di vaste passioni umane, invece nei *Carbonari della montagna* il respiro si allarga e la tragedia diventa corale. Questo senso tragico hanno le parole rivolte da Corrado a Mylord, dopo l'acer-

rima e sanguinosa lotta tra carbonari e soldati murattiani nel castello di S. Gottardo, quando Corrado, mostrando la strage al messo della regina, esclama: « Vedete là, Mylord! Voi non sapevate che cosa è la guerra civile. La guerra civile è questo: guardatela! » (II, 90). È uno dei momenti più felici del romanzo, in cui il ventenne Verga lascia veramente presagire il futuro grande narratore. Al di là del macabro spettacolo di sangue e al di là degli stessi fini patriottici scorgiamo, nelle parole di quel capo che pure aveva combattuto da valoroso, una grande pietà e un profondo smarrimento: era la grande tragedia umana, che trascendeva quel luogo e quella circostanza. È, questa, la prima grande tempesta che si affaccia all'orizzonte del mondo verghiano.

Angelo, il contadino carbonaro innamorato di quella Rita che avendo quasi perduto la ragione per amore è detta la *piccola pazza*, rassomiglia un po' a quel tipo rozzo e semplicione, ingenuo sino alla comicità, che non manca mai nella letteratura popolareggiante e specialmente nelle opere di teatro. Dopo una buona colazione egli si sente il coraggio di dichiarare il suo amore alla ragazza, alla quale del resto non sa fare altro omaggio che quello di una cesta colma di buona frutta; non gli importa se la ragazza è innamorata di un altro e lo respinge, perché basta che lui solo ne sia innamorato sinceramente. È troppo inconsciente e incoerente per essere paragonato a certi eroi umili del futuro Verga, ma tuttavia, come quelli, sa bene che prima dell'amore deve pensare al lavoro e alla propria condizione di uomo povero. È, senza dubbio, un personaggio sbagliato, ondeggiante tra vecchi moduli e le nuove aspirazioni veristiche, ma proprio per questo ha la sua importanza. Il seguente passo ci sembra esemplare. Angelo arriva di corsa recando un messaggio per il suo capo carbonaro, ma la meraviglia di vedere la sua Rita in un luogo insolito gli fa dimenticare l'importante missione: si ferma all'improvviso e, invece di consegnare il plico al barone Francesco di S. Gottardo, si rivolge alla ragazza:

« Ma il giovine carbonaro era restato colla bocca aperta e cogli occhi fissi sulla *Piccola Pazza*. Invece di rispondere al barone egli, ancora ansante e col fiato grosso, domandò alla sua volta:

— Ohè! ohè!... Siete o non siete voi, Rita?...

— Io stessa, Angelo.

— Corpaccio di...! Voi qui, Rita!... Cosa vuol dire? È perciò che non vi ho trovato alla capanna?

— Si, son venuta a stare con la signorina.

— E non potevate lasciarlo detto, figlia benedetta? Dirmi addio almeno prima di partire?... Ah! se parto e lascio il mio asino... Che è, il mio asino... io vado a vederlo prima di partire... Uh, son pure disgraziato! » (II, 112).

Anche in questo romanzo notiamo talvolta una rara concisione rappresentativa e stilistica:

« Egli volse il cavallo fuori la porta e lo cacciò al galoppo.

Il cavallo prese la strada opposta a quella per dove egli era venuto.

Allora Corrado si lanciò in sella e diede la voce al cane.

Tutti partirono colla rapidità più meravigliosa.

Albeggiava... » (IV, 38).

Una simile rapidità di stile abbiamo trovato anche altrove, ma ciò che in Antonino Abate e in altri è affannoso e confuso susseguirsi di immagini (« Stupì, si sorprese, si spaventò, balzò in piè, fè un passo, fermossi »), nel Verga è un susseguirsi di azioni, un procedere del racconto.

Corrado è uno di quei personaggi solitari, taciturni, tanto cari al Verga. Di lui abbiamo notato gli atteggiamenti romantici, ma noteremo anche lo stile asciutto e scarno del suo linguaggio e il profondo ripiegamento della sua anima verso una nativa e dolorante intimità. Alla vista di Carolina, la donna per la quale aveva tanto sofferto e a cagione della quale s'era dato alla macchia, « i suoi labbri non si serrarono neppure di una linea di più » (II, 19): segue un tragico silenzio. Nei *Malavoglia* le comari recheranno alla Longa la luttuosa notizia della morte di Bastianazzo venendole incontro « con le mani sul ventre, senza dir nulla », ma basterà questo perché la sventurata comprenda e si cacci le mani nei capelli.

Troppo spesso, è vero, Corrado è « pallido come un cadavere » oppure « pallido come uno spettro », ma il suo disprezzo per la vita non è convenzionale, come apparirebbe da tanti episodi retorici; esso, nella sua essenza migliore, è quale si manifesta nell'ultima pagina del romanzo, cioè come amaro disinganno e rassegnata disillusione: « ..Ed ora che gli attori sono scomparsi ad uno ad uno è meglio che io cali il sipario e mi ritiri alla mia volta » (IV, 169). Corrado è il primo grande « vinto » dei romanzi verghiani. Da una triste ironia affiora il senso dell'arcana tragedia della vita: e la tragedia non è da ricercare nelle parole, ma soprattutto nei silenzi. Preludio, questo, ad altre tragedie, di ben altro respiro.

Tra le anticipazioni di questi primi romanzi verghiani sono da rilevare quelle riguardanti la *Storia di una capinera*, l'opera che, pubblicata nel '71 e cioè circa dieci anni dopo i *Carbonari*, è la più notevole di questo primo periodo.

La figura di Rita, la « piccola pazza », precorre certamente quella di Maria la « capinera ». I precedenti di questo personaggio sono da ricercare nel figliolo deficiente del carceriere descritto dal Guglielmini in *Serena e Valentino* e, ancora di più, in Clarina cieca o in quella madre che impazzisce dopo la morte della figlia sedotta, nel citato romanzo del Castorina, *I tre alla difesa di Torino*. Rita è la figliola di padron Parafanti, la quale è stata ingannata da un perfido avventuriero che bugiardamente le aveva promesso di sposarla, e da quel giorno non fa che aspettare *lui*. Anche Maria della *Storia di una capinera* aspetta *lui* (« Lui! lui! sempre lui! sempre cotesta spina fitta nel cuore, questa tentazione nella mente, questa febbre nel sangue », lett. del 26 nov.; « Lui! intendi?... Lui!... », lett. del 21 nov.; « Ho visto tutti i miei cari, tutti... lui solo no! », lett. del 20 dic.), ma la differenza è in ciò, che mentre Rita aspetta con rassegnazione e con fiducia, forse perché appartiene a quella classe degli umili in cui si sa che l'amore è un lusso e che la vita è sacrificio, Maria invece s'immerge nella più nera disperazione. Rita appartiene a quella classe di contadini che Maria aveva potuto soltanto conoscere gettando lo sguardo fuori dalla finestra (« Allorché sul far della notte, veggio la moglie del castaldo che recita il rosario col suo figlioletto più grandicello sulle ginocchia, seduta accanto al fuoco che cuoce la minestra di suo marito... mi pare che la preghiera di quella buona donna, calma, serena, piena di riconoscenza per la felicità prodigatale dal buon Dio debba salire sino a Lui assai più pura della mia, che è piena di turbamenti, di ansie... », lett. del 3 sett.); sono dunque due diverse pazzie che nascono dallo stesso sentimento.

Tutto il terzo volume dei *Carbonari*, poi, narra la storia di Corrado (è anch'esso un romanzo nel romanzo, come quello della monaca di Monza nei *Promessi Sposi*), e questa storia è narrata in forma di diario, come una lunga lettera indirizzata ad un amico ideale, che qualcuno (in questo caso è Giustina di S. Gottardo) scoprirà e leggerà con meraviglia e con passione. Anche le lettere della « capinera » a un certo punto sono indirizzate ma non spedite a un'amica che non potrebbe rice-

verle, e diventano soltanto un diario. È un altro elemento che avvicina i due romanzi.

Lo stesso autore trascina, talvolta a viva forza, il lettore nella platea di un teatro:

« ...abbattiamo con l'immaginazione una delle quattro pareti di una povera capanna sull'angolo del bosco della Piccola Maiella... (I, 95).

« Vedremo come ha da finire questa commedia che ha avuto degli episodi sanguinosi come una tragedia... » (IV, 169).

Sono richiamate situazioni drammatiche note un po' a tutti, e spesso si tratta addirittura di melodramma. Il riferimento è talvolta dichiarato:

Per la migliore intelligenza del quadro che gli si offerse alla vista ci riportiamo all'apertura della scena di Ernani... (IV, 96).

Evidentemente è ancora troppo vicino il ricordo di quei drammi e di quelle commedie che il giovane scrittore aveva ricopiato tra il '43 e il '53 in quadernetti e alle cui rappresentazioni aveva partecipato come filodrammatico.<sup>98</sup>

Carolina, bella seducente languida fatale, è modellata su Clary e come lei anticipa le donne mondane dei romanzi successivi. Comincia qui quella serie di donne fatali, le cui belle braccia e le cui bianche mani appaiono e scompaiono tra velluti e tendaggi: « Dopo pochi minuti una delle portiere di velluto che davano negli appartamenti della regina fu sollevata da una mano fine e bianca, e da un braccio incantevole, nudo fin sopra il gomito » (III, 61); « La tenda fu sollevata da una bella mano coperta dal guanto insieme al braccio fin sopra al gomito... » (III, 63); ecc. Questo motivo, qui voluttuosamente svolto, diventerà casto in *Sulle lagune*, dove nel braccio della onesta Giulia che innaffia i fiori Stefano Keller vedrà una dolce promessa d'amore.

In contrasto con la delicatezza di certe immagini riappare, nel primo Verga, quel gusto del macabro di cui altrove abbiamo parlato, insieme con il linguaggio crudo e realistico: così è nella descrizione della morte del marchese che « inginocchiato sul tappeto, e aggrappato ancora ad un'ottomana nella convulsione della morte, dava gli ultimi aneliti di vita »; in Corra-

<sup>98</sup> PERRONI, op. cit. p. 28.

do che sente « friggersi » le carni sotto il ferro ardente del tatuaggio (III, 108); nella crudele voluttà di fare « assorbire » la morte (III, 144); nella lunga e sconcertante descrizione della morte di Guiscard (IV, 126 sgg.); e in tante altre pagine. E ritroviamo gli errori (I, 17; I, 44; II, 36; ecc.), insieme con il linguaggio popolaresco (I, 24; I, 138; II, 34; IV, 63; ecc.), mentre le parole straniere sono scritte in corsivo come nelle opere del Castorina e di altri.

Anche *I Carbonari della montagna*, nel complesso, è un romanzo sbagliato nel quale, accanto alla più vieta convenzionalità, troviamo il più vivo interesse di liberazione dagli ambienti falsi e dalle posizioni contraddittorie verso cui l'imitazione e le più recenti suggestioni conducevano il giovane scrittore. Anche qui il Verga trova impaccio nella « influenza del secoio eminentemente calcolatore » e cerca rifugio nei « cuori semplici ed ingenui dei contadini » (I, 97). Ma le contraddizioni del romanzo non sono imputabili in tutto all'autore perché esse sono anche « un documento dei sogni e delle passioni contraddittorie dell'epoca, che trovano alimento nella Sicilia stessa, borbonica e garibaldina insieme, autonomista e nazionale, del 1860 ».<sup>99</sup>

Il romanzo *Sulle lagune* inaugura una nuova fase dell'attività artistica verghiana, perché si distacca notevolmente dai due primi lavori sia per la costruzione del racconto sia per lo stile della narrazione. Più che di un romanzo si tratta invero di una lunga novella agilmente svolgentesi in un prologo e venti brevi capitoli, particolarmente adatta al giornale cui era destinata, cioè la « Nuova Europa » di Firenze.<sup>100</sup>

L'argomento è di ispirazione romantico-risorgimentale, ma il Verga si è definitivamente liberato dalle suggestioni del romanzo storico per entrare in una nuova fase delle sue esperienze di scrittore, quella dello studio psicologico e del dramma

<sup>99</sup> L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1955, 5ª ed., p. 39.

<sup>100</sup> *Sulle lagune*, racconto di Giovanni Verga, fu pubblicato nella « Nuova Europa » di Firenze in 14 puntate, dal 13 gennaio al 15 marzo 1863. Le prime due puntate erano apparse, nella stessa rivista, nell'agosto dell'anno precedente, ma furono poi ristampate.



2512  
L'ingl' inf. tornando, Cat. 20 Maggio.

Le munda il manoscritto che so ti tregone di  
quello che si manovra, la prego però di precau-  
rare che non si rinnovi l'accaduto perchè il ricorre-  
re mi è un disturbo assai più grave del congedo. L'idea  
che sia il solo manoscritto che le inviai per  
prima quella mancata, e che il presente, in  
quanto ne riguarda, attacherò di seguito col  
restante che le inviai dopo. Mi congedo in  
preghiera.

Non ho ricevuto il 10 del M. Egitto.  
In quanto all' Itab. Conti io li sento che le  
sue gedite. Per gli accenti farò quel che  
potrò.

Circa alle correzioni da farsi agli estratti  
propongo piuttosto di farle nelle bizzie del  
ciascun foglio di estratti senza sul giornale,  
sicchè verrebbe a risparmiar moltissimo tempo  
e sarebbero più esatte. Ella dunque a misura  
che sarà composto un foglio di stampa del romanzo

o se ne tirerà la bazzaglia, e la darò alla colta faccina per  
correggerla e la rimanderò a reggere di posta.  
Ma ho ricevuto il manoscritto di cui mi scrive.  
Mi creda sempre.

Dr. F. S.

I primi capitoli del romanzo *Sulle lagune*, spediti alla redazione «Nuova Europa» nel maggio del 1862, andarono smarriti. Il Verga spedì un nuovo manoscritto ins'eme con questa lettera al sig. Sormani (il fiorentino G. Sormani, traduttore di Shakespeare). È la prima minuta (in ordine di tempo) di un gruppetto di lettere, riguardanti il romanzo *Sulle lagune*, posseduto dal cav. G. Verga junior che gentilmente ne ha consentito la pubblicazione. Nel verso della minuta si legge un'annotazione d'altro argomento.

passionale,<sup>101</sup> di cui tuttavia erano apparsi i segni in alcune delle pagine già esaminate. Si tratta di un notevole passo avanti, che porta lo scrittore da posizioni un po' arretrate verso posizioni moderne e attuali. Il romanzo *I Carbonari della montagna* era ancora fresco di stampa e già all'autore sembrava invecchiato e pesante. Quel romanzo si riallacciava ad una tradizione ormai superata, che si trascinava faticosamente negli ambienti provinciali degli imitatori senza ingegno, mentre il Verga volgeva lo sguardo a formule nuove, a scrittori che come lui sentivano un'esigenza di rinnovamento. Abbandonando gli schemi del romanzo storico e trasferendo l'ambiente dalla Calabria e dalla Sicilia a Venezia, egli compiva un primo passo verso quell'evasione che non avrebbe tardato a manifestarsi concretamente (partirà per Firenze dopo qualche anno) e mostrava di volersi avvicinare agli scrittori degli ambienti letterari più progrediti e attivi.

Il Verga, dopo avere scritto *I Carbonari della montagna*, si era allontanato dai suoi primi maestri, dai quali sentiva di non potere trarre più alcun giovamento, e aveva incominciato a leggere le opere dei più conosciuti scrittori italiani del suo tempo. Forse, come è stato opportunamente congetturato, le poche relazioni che intrecciò spedendo in omaggio il romanzo e le poche recensioni ottenute (tra cui quella nella « Nuova Europa ») furono sufficienti ad aprirgli la strada verso i nuovi orizzonti cui aspirava.<sup>102</sup> Egli lesse, presumibilmente, qualcosa del Tommasèo, del Nievo, del Guerrazzi, e cambiò subito l'orientamento dei suoi racconti, pur rimanendo fedele a certi principi stilistici ed estetici che non abbandonerà mai più. Questi principii, già affiorati in *Amore e Patria* e nei *Carbonari della montagna*, sembrano affievolirsi in *Sulle lagune* e nei successi-

<sup>101</sup> Questo « passaggio del Verga dal modello storico-romanzesco... al romanzo psicologico e passionale » è stato ben visto da L. Frasca (*Sulle lagune*, nel « Popolo di Sicilia », Catania, 11-12 agosto 1939).

<sup>102</sup> La favorevole recensione ai *Carbonari della montagna*, pubblicata nella « Nuova Europa » del 28 maggio 1862, incoraggiò probabilmente l'autore a spedire il manoscritto di *Sulle lagune* (vedi L. Russo, op. cit. p. 38, nota 1; F. DE ROBERTO, *Storia della Storia di una capinera*, nella « Lettura », Milano, a. XXII, n. 10, 1<sup>o</sup> ott. 1922). Il Verga spedì in omaggio il romanzo, tra gli altri, anche al Guerrazzi, al Righetti, al Dumas, e ne inviò alcune copie alla Libreria « Dante » di Milano in cambio di opere d'altri autori (vedi le poche lettere pubblicate dalla Perroni nei citati *Studi*, p. 143).

vi romanzi del periodo giovanile, ma in verità essi restano latenti e si intravedono nello sfondo della sua prosa. L'elaborazione continuerà fino ai romanzi maggiori. Ma l'antica partizione per cui l'opera del Verga andrebbe divisa nettamente in due tempi, precisamente prima e dopo *Nedda*, dev'essere riveduta: se quella netta separazione avesse fondamento bisognerebbe spiegare, tra l'altro, come sia stata possibile la nascita del *Marito di Elena* dopo i *Malavoglia* e prima di *Mastro don Gesualdo*,<sup>103</sup> e della *Duchessa di Leyra* dopo tanti capolavori. Non è qui il luogo per questa indagine ma sarà opportuno rilevare, per così dire, la coerenza verghiana nell'apparente discontinuità della sua produzione. La quale discontinuità comincia già col romanzo *Sulle lagune*, ancor prima delle esperienze più valide fatte a Firenze e a Milano.

In *Sulle lagune* si nota, sin dalla prima pagina, la presenza decisa e consapevole dello scrittore, il quale assume sin dal principio il ruolo di narratore. Il colloquio si svolge tra l'autore e i suoi lettori, e il racconto si sviluppa su due piani: il Verga narra a un ideale ascoltatore, mentre sullo sfondo si susseguono le diverse scene della vicenda narrata (la quale si svolge al di fuori del mondo dei due conversatori). Anche se l'autore avverte la spezzatura delle due posizioni stilistiche, tuttavia non vi si sottrae, sicché il racconto si risolve quasi in un colloquio tra autore e lettore.

Siamo a Venezia. La città è festante per la notizia dell'entrata di Garibaldi in Napoli, « il fiore della società veneziana » si unisce « al più basso popolo nella comune contentezza », ma la polizia austriaca sfoga la sua rabbia bastonando e disperdendo i dimostranti. Un ufficialetto « biondo e piuttosto bello »,

---

<sup>103</sup> Il Momigliano è stato tra i pochi che hanno difeso *Il marito di Elena* dalle accuse di povertà artistica; egli vi ha trovato « un motivo ricco di pensosità e di perplessità » (*Dante Manzoni Verga*, Messina, D'Anna, 1944, p. 216). Anche il Russo ha giudicato questo romanzo il più notevole tra quelli del periodo di « attività rapsodica ed extravagante che corre tra i *Malavoglia*, le *Rusticane* e *Mastro Don Gesualdo* » (op. cit. p. 250), ma resta ancora da giustificare questa attività « rapsodica ed extravagante »; né crediamo che possa soddisfare la definizione che di questo romanzo ha dato recentemente Ivo Franges, il quale lo giudica « una specie di sosta, un momento di tregua in cui l'autore getta lo sguardo sia sul passato che sul futuro », insomma « una specie di museo Giovanni Verga » (*Un episodio « brutto » nel romanzo « Il marito di Elena » di Giovanni Verga*, nel vol. *La critica stilistica e il barocco letterario*, Firenze, Le Monnier, 1958, p. 105).

assiste alle disgustose scene di violenza « mordendosi di tanto in tanto la punta di un baffo » e sorridendo stranamente: « un osservatore, se ve ne poteano essere in quel momento, avrebbe esitato a giudicare se quel riso fosse di scherno o di rabbia » L'osservatore è lo stesso Verga, è lui che racconta quella storia, e vi innesta considerazioni e interruzioni, anche dispersive ma personali. « È carnevale, l'avete veduto... », dice continuando; e, dopo una pausa, ricomincia: « Alziamo la tela in una domenica, 10 Febbraio 1861, verso sera. È Venezia che vi presentiamo... ». Due giovani entrano al Caffè Nuovo: « noi li seguiremo poiché tutte le fila del nostro racconto si aggruppano attorno a questi due personaggi che presentiamo al lettore », e l'autore li segue passo passo fino a quando essi vanno a sedere a un tavolo piuttosto appartato, in fondo alla sala. Ancora una digressione, per giustificare l'insistenza in questa descrizione: « Un distinto scrittore ha detto che lo stile è l'uomo, un altro che il vestito è il carattere. Noi siamo con l'uno e con l'altro, meno le solite eccezioni ».

L'argomento, apertamente « risorgimentale », viene quasi attenuato dal tono spiccatamente « mondano » dell'ambiente. Lo splendore delle luci nei caffè di piazza San Marco, la sala da ballo, il duello, il convegno amoroso, il cinismo del vecchio libertino e in generale l'atteggiamento dei personaggi, sempre controllato e colto nelle sfumature più raffinate, sono elementi che contribuiscono a creare un'atmosfera da salotto in cui le situazioni, anche disperate e sconvolgenti, si smorzano, disperdendosi tra le pareti ovattate. Del resto il narratore parla sottovoce e il suo discorso è quasi sempre sussurrato, anche quando i personaggi sono agitati dalle passioni o travolti dagli avvenimenti.

L'ambiente veneziano, fatto di gondole silenziose che scivolano misteriosamente sull'acqua, di calli e ponticelli debolmente illuminati, di isolotti che appena si intravedono nella nebbia, favorisce il tono sommesso del racconto.

Stefano De Keller è un ufficialetto ungherese al servizio dell'Austria, ma è un patriota che mal sopporta il giogo di un governo tirannico che lo costringe a farsi carnefice in terra straniera; è dunque il famoso « strumento cieco d'occhiuta rapina » che manderebbe volentieri « a quel paese il principale ». Infatti, durante la dimostrazione patriottica per le vittorie di Garibaldi, egli respinge l'ordine di recare offesa a una donna, tanto più che si tratta di una graziosa e tenera fanciulla che,

timida ma dignitosa, mette in mostra il suo mazzolino tricolore sul petto.

Come in una commedia, conosciamo l'antefatto da una conversazione tra i personaggi che per primi entrano in scena, che qui sono il De Keller e il suo amico Collini, patriota italiano perseguitato. Stefano De Keller confessa di aver riveduto, alla finestra d'un palazzo sul Canal Grande, la ragazza dal « mazzolino tricolore » e di essersene innamorato; egli riconnette il suo innamoramento a un biglietto, ricevuto da un incognito signore, che gli dà appuntamento proprio al Caffé Nuovo, per quella sera.

Il conte De Kruenn, funzionario austriaco, arriva puntualmente e, in un concitato colloquio durante il quale tracanna due bottiglie di liquore, dichiara d'essere a sua volta innamorato della stessa ragazza di cui ha parlato De Keller, la quale è sua ospite e, per adesso, non si comprende a qual titolo. Il duello è inevitabile e avrà luogo all'alba dell'indomani all'isola di San Giorgio Maggiore. Questa scena del caffè sembra preludere a quella della bettola, in *Una Peccatrice*, dove Pietro Brusio si scontra con un forzuto popolano: al Caffé Nuovo l'ambiente è raffinato, i contendenti sono entrambi perfetti signori e non vi sono in giro uomini del porto, ma lo stato d'animo di Pietro Brusio innamorato e quello dell'omaccione ubriaco saranno uguali a quelli di Stefano e del conte De Kruenn, qui non volano pugni e non luccicano coltelli ma si intravedono i bagliori delle spade da duello.

Stefano è rimasto deluso da quel colloquio. Egli credeva che la ragazza - per la quale si batterà all'ultimo sangue - fosse un angelo e invece gli appare come una qualunque « mantenuta » di un qualunque maturo signore. E per non pensarci più decide di trascorrere allegramente il resto della serata. Ai veglione del teatro Apollo, dove si reca in compagnia di Collini, una mascherina timida e tremante gli si avvicina e lo prega, piangendo, di evitare il duello: è Giulia (sapremo in seguito che è sorella di Collini) la fanciulla misteriosa, la quale rifiuta di svelarsi e di spiegare perché si trovi in casa del conte:

« Ah! signore!... per pietà!... se è generoso, come si è mostrato sin ora, mi lasci... non pensi più a me... ad una sfortunata italiana... il conte si contenterà di ciò, e questo duello sarà forse evitato!... »

« In nome di Dio, signore!... in nome di sua madre, se l'ha... io non potrei sopportarlo questo rimorso... ».

Anche questa situazione è assai simile a quella di *Una Peccatrice*, in cui Narcisa Valderi, per evitare un altro duello, scriverà a Pietro Brusio:

« O il conte resta ucciso ed io avrò il rimorso di essere stata causa della sua morte... o invece...

« Signore... a Catania conobbi un giovane nobile e generoso... che mostrava d'amarmi... Io invoco questa memoria per scongiurare tale disgrazia... Questo duello non deve aver luogo! Si ritratti, signore, il conte accetterà le sue più semplici scuse, e le basterà di fare il primo passo perch'egli le venga incontro a stringerle la mano. Se ha una madre, se ha un'amante, signore...».

Il duello si farà, in entrambi i casi, e proprio l'infelice innamorato rimarrà ferito.

In un drammatico colloquio il conte De Kruenn dice brutalmente a Giulia di averla accolta in casa sua, insieme con la madre, non per generosità ma per farne la sua amante: « Io non volevo far altro di te che quello che tu sei a quest'ora per tutti a Venezia, la mia mantenuta ». Poi il ricatto: egli fa parte del tribunale che dovrà giudicare suo padre, che si trova in carcere sotto accusa di tradimento, e se lei non acconsentirà a diventare la sua amante quel pover'uomo salirà sul patibolo. La ragazza corre da Stefano a raccontargli tutto e l'equivoco è chiarito: Stefano non è un « satellite dell'Austria », Giulia non è una « mantenuta » ché anzi è vissuta in casa del conte « pura come un angelo », e il Collini riabbraccia la sorella « divorando una lagrima ardente ». I progetti per il futuro sono presto fatti. I Collini torneranno a Oderzo, paese natio, e Stefano, guarito dalla ferita riportata in duello, rimarrà nascosto fino a quando il tricolore non sventolerà su Venezia.

In una lunga lettera Collini narra poi a De Keller la storia di certe sue indagini che lo avevano condotto a smascherare un prete traditore, tale Gontini, al servizio del conte e dell'Austria. Figure di preti patrioti o traditori se ne incontrano spesso nei romanzi di quel tempo, ma questo Gontini interessa per il suo carattere troppo laico, lontano da qualunque idea di religiosità e morbosamente legato alle passioni mondane; ed è interessante anche notare come la sua laicità non sia in nessun caso espressa ma rimanga sempre sottintesa. Il problema religioso è ignorato ed è ben strano che un sacerdote non se ne ricordi, sia pure per eluderlo.

L'atteggiamento del Verga non è soltanto antipapale (co

me accade in molti scrittori risorgimentali) ma è addirittura indifferente nei confronti della religione. Il prete Cirillo del De Marchi avrà molti rimorsi, prometterà in cuor suo a Dio di chiudere la carriera di usuraio dopo l'affare del barone di Santafusca; questo padre Gontini ha soltanto paura d'essere scoperto e non ha preoccupazioni di carattere morale. Egli infatti è una losca figura di traditore che approfitta dei suoi privilegi per trarre in inganno un'ingenua fanciulla e per tramare contro la sua stessa patria. L'interpretazione del Verga è coerente con la sua educazione, per cui egli rimane insensibile ai problemi religiosi pur manifestando molta sensibilità per i problemi dell'animo umano. Il Gontini è pavido, vile, sospettoso, guardingo, ma nulla in lui fa pensare al sacerdote; e invero alla scuola di Antonino Abate si parlava soltanto di libertà, anche di pensiero, e se al Verga era accaduto di conoscere molti sacerdoti, in essi aveva veduto soltanto i suoi insegnanti oppure uomini qualunque: letterati, filosofi, uomini politici o politicanti. Il castigo che punisce i due preti, Gontini e Cirillo, è pressoché uguale, e invero uguale è la loro colpa dato che entrambi hanno dimenticato i loro doveri lasciandosi sedurre dai più bassi istinti umani.

Il crudo realismo verghiano, scevro da reminiscenze moralistiche, è certamente più aderente che nel De Marchi non soltanto al carattere della colpa, ma anche alla durezza del castigo, ed è quasi un contrappasso. Una bestiale furia omicida invade i giustizieri di questi « chiercuti », i quali colpiscono senza pietà, in un momento di assoluta incoscienza, avendo perduto la ragione umana. Come una bestia cade Gontini:

« E menai un sì violento pugno sul cranio di Gontini che il mento percosse sul tavolino con tanta forza da rompergli alcuni denti, e che (sic) egli stordito, cadde sul pavimento come un bue colpito dalla mazzuola ».

Con uguale ferocia il barone di Santafusca colpisce il prete Cirillo, anche se il De Marchi mette nella descrizione una sfumatura di pietà:

« 'U barone ' balzò, e senza guardare se così facendo andava dietro alle disposizioni prese, ma sospinto da una violenza di cento uomini, brandì una grossa leva di ferro che era in terra dimenticata dagli operai, e lasciò cadere un tal colpo sulla nuca del prete, che il povero martire cadde come schiacciato sul mucchio, senza dare un gemito, e rotolò quasi da sé nella cisterna ».



Il racconto del Verga continua, fin quasi alla conclusione, in forma epistolare - lo stesso avverrà nel successivo romanzo *Una Peccatrice* - e sembra preludio alla *Storia di una capinera*. Le lettere di Giulia, spedite da Oderzo a Stefano De Keller, costituiscono, a se stanti, un romanzetto d'amore che assume intonazioni molto simili a quelle della storia di Maria « la capinera ». Giulia, come Maria, scrive la prima lettera dalla sua cameretta, nella casa di campagna:

« Mio buono amico,

Vi scrivo la prima volta dal mio paesello nativo, seduta innanzi la mia finestra, da cui un raggio allegro di sole si riflette sul mio tavolino, frastagliato dalle foglie del vecchio pergolato che incorona il davanzale. Ho dinanzi a me questo immenso orizzonte, inondato di luce splendida e cerulea, che si stende sino alla laguna, ove voi dovete essere a quest'ora... fors'anche affacciato alla vostra finestra e cogli occhi rivolti verso...

Ah! il sole è tanto allegro oggi!... e il mio cuore?...

Non parliamone, amico mio; io sono debole, io ho le vertigini quando mi vengono queste idee... e sono tanto infelice!... »

Anche Maria, dalla sua finestra, vede la campagna, gli alberi, il sole, ma si sente triste e infelice.

Giulia risponde a Stefano, che la esorta a raggiungerlo a Venezia, con un vaneggiamento che potrebbe star bene anche in bocca alla « capinera »:

« Oh! pietà, ti ripeto, Stefano!... pietà!... io son debole... io non posso resisterti! ma abbandonare mio fratello, mio padre!...

Ah, mi pareva di morire... ero tanto felice... no! Dio non me lo concesse!... Non piango più, Stefano... al contrario mi pare d'impazzire!...

Stefano!...

Non mi scrivere più di quelle parole... Oh! se tu vedessi... se tu sapessi!...

Pietà! pietà!... Dio mio!...

Ah no!... no!... Stefano... no!... ».

In un'altra lettera Giulia confessa che le sue parole sono uno sfogo e riflettono le « memorie » che assillano la sua mente:

Perdonami, Stefano, queste memorie; io vi ritorno sì sovente poiché non mi restano che esse... ».

La madre è morta, il padre è prigioniero, il fratello esule. Si affaccia in lei l'idea del suicidio: « È finita, fratello mio... io lo sento, è finita!... ». Ma lo sconforto di Giulia non può precipitare nella disperazione, come accadrà a Maria, perché Giulia ha un corrispondente ben vivo e innamorato verso cui ella

viene sospinta dal suo amore intensamente passionale. Il sogno, dunque, non è senza speranza, ma prelude a una sua imminente realizzazione:

« Questa notte la luna è piena... sai quella dolce luna che tremola sulle acque... La laguna è un letto sì dolce per un'amante!... mi pare di doverti sognare sempre d'amore abbracciata con te... ».

Sebbene porti a sviluppi diversi, dovuti ai diversi ambienti in cui le due ragazze agiscono, tuttavia la situazione psicologica è uguale in Giulia e in Maria. Il ritratto di Giulia è perfettamente delineato, con tutto il peso delle antiche sofferenze e con l'ardore degli attuali desideri, nel momento in cui ella giunge sulla soglia della casa del suo amante:

« Giulia era pallida e bianca come la veste che indossava e il velo che si posava sui suoi capelli neri; sullo scarno profilo dei suoi lineamenti spiccavano lo splendore quasi ardito delle sue pupille e il tumido carminio delle sue labbra; nella fatua luce di quello sguardo brillava tutto un mondo di dolori inesausti, quantunque soverchiati, di lotte sedate con disperata volontà, di desideri a lungo celati, che prorompevano: come il tremito nervoso e la curva di quelle labbra annunziavano una fervente ebbrezza d'amore che trascinava ogni altro affetto e ne irradiava tutti i lineamenti ».

La ragazza è sconvolta e soltanto adesso troviamo in lei qualche momento di sincerità che fa dimenticare la cornice sbiadita del romanzo. Giulia ha trovato la forza di evadere, ha abbandonato la casa paterna per correre incontro all'amore, ma le sembra di avere commesso un sacrilegio irreparabile e si sente morire. Il suo dramma d'amore e di dolore è espresso in poche parole, quasi sussurrate ma profondamente sofferte:

« Son venuta per morire... esclamò la giovinetta, con una particolare inflessione di voce, reprimendo un fremito; ho tanto sofferto, Stefano!... e t'amo tanto!... ».

Stefano, però, riporta il dialogo sul piano melodrammatico:

« Si moriamo! gridò quasi entusiastato (sic) il giovine, la morte con te deve essere il paradiso ».

C'è anche qui, come in altri passi, una vaga reminiscenza ortisiana («...io ti morirò ai piedi; ma tutto tuo, tutto. Tu, se non potrai essermi sposa, mi sarai almeno compagna nel sepolcro », *Ortis*, lettera del 27 maggio). L'abbandono della don-

na al primo bacio, la febbre della morte imminente, la penombra dei canali veneziani, forzano la mano del giovane scrittore che si lascia trasportare verso altisonanti toni passionali:

« Ah!... vieni! vieni!... gridò il giovane raggianti anch'esso di una indefinibile espressione; vieni, Giulia! qui tu sei mia ospite... mia amante... là tu sarai mia sposa!... vieni!... ».

Si vede quasi il gesto del tenore che trascina la primadonna verso il fondo del palcoscenico dove il mare inghiottirà entrambi, e quasi si sente il gran finale dell'orchestra. Intanto arriva il conte, il quale ha scoperto il nascondiglio dell'ufficiale disertore, ma i due amanti riescono a raggiungere la gondola e, saggiamente, decidono di rimandare il suicidio all'alba dell'indomani. L'alba spunta e ancora una volta i due giovani trovano che « è tanto bello l'amore » e « finché si ama si spera », dunque preferiscono rimanere « sotto la felza », mentre la gondola si allontana verso Chioggia.

Il romanzetto avrebbe potuto finire da un pezzo, ma il Verga non rinuncia a un finale quasi fiabesco, che ha lo scopo di lasciare perplesso il lettore e di concludere la vicenda in una vaga atmosfera di mistero e di poesia. Egli vuole creare una leggenda intorno alla storia dei due amanti, convinto che soltanto in questo modo essi potranno attingere la vita della poesia. Così, alla fine, lo scrittore torna a far sentire il peso di quella sua presenza che, da alcune pagine, era scomparsa.

« Vi è chi dice che a notte inoltrata si era veduta una gondola... » che aveva portato in prigione i due giovani; « vi fu, al contrario, chi affermò... « che essi erano arrivati sani e salvi a Ravenna »; altri, infine, dissero... « che i loro corpi furono trovati sulle sponde di un fiumicello vicino ad Oderzo ». Dimentico della sua tesi partitica e di ogni preoccupazione letteraria, il Verga per un momento aveva lasciato vivere liberamente i suoi personaggi; ciò era accaduto proprio quando il racconto s'era avviato verso quella nuova strada che sarà seguita anche nei successivi romanzi giovanili, cioè nel momento in cui si delinea chiaramente il passaggio dal romanzo storico e patriottico al « dramma intimo », a quelle « intime storie che passano inosservate tutti i giorni », di cui è cenno nella premessa alla *Storia di una capinera*. Quello che, a cominciare dal successivo romanzo *Una Peccatrice*, sarà il nuovo stile e il nuo-

vo clima dei romanzi verghiani del periodo giovanile, nello scorcio del lungo racconto *Sulle lagune* è stato soltanto una parentesi. Nell'ultima pagina di questo racconto, tornano le premesse della prima pagina e si rinnova il messaggio di fede e di speranza per la liberazione della patria dal giogo straniero: « Quando ai liberi italiani sarà dato di spezzare le catene dei fratelli schiavi, quando l'inno nazionale risuonerà sotto il palazzo dei Dogi, si vedranno, forse, due giovani, nelle prime file dell'avanguardia, che corrono a spezzare le porte delle prigioni... ».

In *Sulle lagune* il Verga si preoccupa soltanto di creare personaggi umani, non popolari. L'unico personaggio tratto dagli ambienti popolari e di cui l'autore tenta di fare una macchietta, è il barcaiolo, il quale del dialetto veneziano usa solo pochissime parole come *paron*, *sior compar*, e, a un certo punto, canta « l'antica ballata *Povera Venezia* »:

Ti xe bella, ti xe zovene,  
Ti xe fresca come un fior,  
Vien per tuti le so lagreme,  
Ridi adesso e fa l'amor.

Del resto, quando la parola dialettale potrebbe riuscire di difficile comprensione per il lettore, l'autore si preoccupa di spiegarne il significato (« e scomparve all'imboccatura di una delle strette vie che i veneziani chiamano liste »), quasi a giustificare l'uso, fatto non tanto per il gusto del dialetto quanto per la necessità di un linguaggio parlato e naturale (« i due giovani amici cominciarono a fare pazzie, come si dice... »). E per la stessa ragione, descrivendo un suo travestimento, Collini dice che sembrava « un impiegato austriaco nato sputato ».

La preoccupazione linguistica c'è, senza dubbio. Proprio in conseguenza del deciso mutamento di interessi e di indirizzo artistico il Verga, in questo romanzo, vorrebbe forse rinnovare anche la lingua, la quale però, tranne nei rari momenti di sincerità, appare artificiosa e diseguale. Accanto a quello stile parlato di cui s'è detto e che affiora in qualche pagina, troviamo tentativi di creare addirittura parole nuove (« Tu che hai tanto sofferto e *pericolato* »; « il conte... vuotò un altro bicchiere *centellandolo* »; la gondola segue « *ad una funata* di distanza ») o di usare toscanismi (« questa scena è un insulto

per me e per l'amico, intendete? *la non mi piace più... finiamola, giù la maschera!* ») o espressioni dialettali (« *ha lasciato scapparsi* terribili minacce sul conto vostro ») o particolari nessi sintattici (« Li ho intesi, mio capitano; è *che* per l'onore del nostro uniforme io vorrei non averli uditi »). Ma nel fondo di tutti questi tentativi c'è sempre l'intenzione realistica che, come nei precedenti romanzi, si rivela talvolta attraverso un troppo accentuato naturalismo (« anche noi ci abbracceremo come gli atomi di quelle acque e di quella luce »; « quella cute riteneva ancora la freschezza quasi rigida della verginità »), mentre dalla tradizione degli scrittori catanesi, oltre che il disordine linguistico, deriva ancora il disordine grammaticale:

« Stefano e Collini mandarono un'esclamazione riconoscendo nel prete l'uomo che gli aveva spiati dal caffè degli Specchi al Ponte Nuovo, che l'ungherese aveva anche incontrato al teatro Apollo, e che un'inesplicabile fatalità spingeva sempre sui loro passi *da alcune ore che gli avvenimenti si erano così incalzati* ».

« — Penserà allora certamente... che io... ho qualche forte motivo per seguirla fin qui... per fare... non so se *avessi* dovuto... per avventurarmi sola... in questo luogo... — ».

Ancora una volta, in questo romanzo in cui abbondano dialoghi e discorsi concitati, il ritmo della narrazione è spesso singhiozzante, spezzato, affannoso:

« Giulia sguizzò dalle sue braccia gettando un grido. Il conte, colpito da una vertigine, fece un salto verso la giovinetta, con le labbra aperte ed un sorriso convulsivo; questa, atterrita, si riparò dietro il tavolino, mettendo quell'ostacolo fra di lei e il suo persecutore. Kruenn, ruggendo, volle saltare al di sopra del tavolino. Allora la giovinetta mise uno strido acutissimo ».

E questa concitazione è in efficace contrasto con qualche sobria e pacata visione notturna, con qualche silenzio sereno ed eloquente, con qualche tratto di semplice ingenuità che riscatta di tanto in tanto il falso romanticismo in cui sono immersi i più importanti personaggi.

« La luna riverberava i suoi riflessi inargentati sulle leggere onde che s'infrangevano sulla riva e di cui si udiva il lento fiotto. La laguna era deserta » (IX).

« Io amai quei poveri fiori abbandonati » (I).

« E la giovinetta arrossendo mostrava le foglie secche del fiore, avvolte in un pezzetto di carta » (VIII).

« Collini stese semplicemente la mano a Stefano » (I).

È assai improbabile che il Verga fosse stato a Venezia prima di scrivere *Sulle lagune*: i luoghi che egli descrive e l'ambiente che si riflette nel suo racconto sono quelli più conosciuti e caratteristici di quella particolarissima e famosissima città. È probabile invece che egli, oltre alle notizie che facilmente aveva potuto desumere da libri e riviste, abbia assunto informazioni più precise da persone che conoscevano Venezia direttamente. Degli ambienti veneziani (che, del resto, sono soltanto quelli esteriori) potrebbe avere avuto notizia da quella sartina francese, Eva, con negozio a Catania in via Etnea, donna di molte esperienze, il cui idillio con il giovane scrittore fiorì proprio mentre egli scriveva *Sulle lagune*, nel 1862; poco dopo, quando scriverà la *Storia di una capinera*, sarà una giovane amica, che aveva frequentato l'educando laico in un monastero catanese, a far conoscere al Verga certi segreti dei chiostri.<sup>104</sup>

Giovanni Verga si allontanò per la prima volta da Catania, per recarsi a Firenze, nel maggio del 1865. Egli aveva ormai definitivamente rinunciato alla laurea in legge e, in ciò agevolato dalla comprensione dei genitori, decideva di continuare nella via intrapresa e di assecondare la sua vocazione d'arte. A Firenze cominciò a frequentare la casa di Francesco Dall'Ongharo, che ne ammirò subito le qualità di scrittore, e conobbe ben presto poeti e letterati come il Prati, l'Alcardi, Andrea Meffei, il Fusinato.

Prima di allontanarsi dalla Sicilia il Verga aveva forse incominciato a stendere *Una Peccatrice*, o per lo meno ne aveva ideato il disegno, ma a Firenze questo romanzo fu riveduto e completato. Sarà poi stampato a Torino nel 1866. Esso è molto vicino a *Sulle lagune* — e abbiamo avuto occasione di mostrarne le affinità — ma in esso lo scrittore siciliano fa un altro notevole passo verso la conquista della sua indipendenza artistica, perché si libera di un'altra suggestione e di un altro impaccio che finora gli avevano soffocato l'ispirazione, abbandona cioè anche la tesi risorgimentale, dopo che in *Sulle lagune* aveva abbandonato quella del romanzo storico. Rimangono le imma-

---

<sup>104</sup> F. DE ROBERTO, *Storia della Storia di una capinera*, cit.

gini romantiche delle « silfidi » e delle « incognite », le citazioni dalla *Traviata* e gli echi delle melodie del *Bacio* di Arditi, ma lo scrittore è già proteso verso nuove e ben più tragiche visioni del mondo: a un certo punto, verso la fine del racconto, la contessa di Prato getta la maschera di sirena ammaliatrice e diventa un'umile donna innamorata, presa e paurosamente sconvolta dalla tempesta della vita. Dice Narcisa, guardando il mare di Aci Castello:

« Ho avuto paura di questo mare burrascoso, di questi nuvoloni che fanno nero e triste il cielo, di questo vento che strappa le ultime foglie degli alberi... ».

E ancor più, con *Una Peccatrice*, siamo vicini alla *Storia di una capinera*, anch'essa nata e meditata sulle rive dell'Arno.

« — Ho peccato, e Dio mi punisce col mio peccato! — » dice Narcisa Valderi, e scrive una serie di lettere, in alcune delle quali sembra che ogni speranza sia perduta. Si trasforma, cioè, in vera e propria disperazione quello che in Giulia Colli-ni era stato soltanto un forte vaneggiamento amoroso:

« Dio! Dio! Pietà! Son pazza, Dio mio! Mi pare di perdere la ragione!... mi pare di morire!

Ho urlato come una tigre; ho lacerato coi denti le lenzuola, le vesti, il fazzoletto; mi son rotte le membra urtando contro i mobili come ebbra...

Oh, no! no! Dio non è giusto! Dio è crudele!... Quale tortura orrenda!... Dio! Dio mio!...

L'ho udito! sì, la sua voce istessa... che ordinava i cavalli per domani...

Oh, quest'uomo!... quest'uomo!...

Ma io l'amo!... ma io l'adoro... come egli si spaventerebbe a provarlo, se lo potesse, quest'uomo che mi fugge!... che ha il cuore morto per me!...

Che fare?... che fare, Dio mio?... Se fossi pazza?... Se impazzissi!... Dio!... ».

In questo brano troppe volte ricorre la invocazione a Dio, troppo insistente è la paura della pazzia, troppo vivo è il senso di crisi religiosa, per non accorgersi che siamo già nel clima della « capinera ». La quale griderà quasi le stesse parole:

« Ho paura, ho paura, Marianna!... Ho paura di quelle forbici... Ho paura di quel momento... » (8 febbraio).

« Marianna! Marianna!... io lo amo! io lo amo!... Pietà! pietà di me!... » (20 nov.).

« L'amo sempre! l'amo più di prima! l'amo sino alla pazzia...

Marianna mi pare di esser pazza... Vorrei strapparmi i capelli; vorrei lacerarmi il petto colle unghie; vorrei urlare come una belva, e scuotere codeste grate di ferro che imprigionano il mio corpo, torturano il mio spirito...

Se diventassi pazza davvero? Ho paura!... ho paura!... » (28 giugno).

« Ah! vorrei esser tigre! vorrei essere demonio! vorrei strapparmi a brani queste carni... » (25 luglio).

« Ho voluto pensare a Dio, e Dio mi è sembrato crudele... » (26 agosto).

L'editore Giannotta, ristampando *Una Peccatrice* nel 1893, cioè dopo circa trent'anni dalla prima edizione, avvertiva che questo romanzo « è un documento importante per la conoscenza dello sviluppo dell'ingegno di Giovanni Verga, è l'alba della sua vita artistica » e « il pubblico ha il dovere di conoscerlo per comprendere meglio e ammirare i lavori recenti ».<sup>105</sup> L'editore aveva bene intuito l'importanza di questo lavoro, nella cui prefazione lo stesso autore aveva fatto la sua prima professione di fede veristica dicendo: « Dal canto mio non ho fatto che coordinare i fatti, cambiando i nomi qualche volta... aggiungendovi soltanto la tinta uniforme, che può chiamarsi la vernice del romanzo ». Ancora un deciso passo avanti, dunque, nei confronti di *Sulle lagune*, verso l'unità e l'organicità del racconto, che si ottengono con la ricostruzione d'un ambiente capace di dare « tinta uniforme » a tutta l'opera.

Lo scrittore è ormai fuori dal clima e dalle suggestioni dirette della cultura catanese, che avevano suscitato in lui i primi fermenti dell'arte, ma che gli avevano già dato tutto ciò che potevano. Seguiranno le feconde esperienze fiorentine e milanesi, poi la grande stagione verghiana.

CARMELO MUSUMARRA

<sup>105</sup> G. VERGA, *Una Peccatrice*, 2ª ed., Catania, Giannotta, 1893.



# CONTRIBUTI E DOCUMENTI

## RAPPRESENTAZIONI FIGURATE DEL MITO DI PENTEO

La rappresentazione del supplizio di Penteo che si vede su un lato di un cratere da Centuripe (Fig. 1) ed il desiderio di approfondire il tema delle scene figurate di questo mito interessante anche per i suoi riflessi letterari, offrono lo spunto al presente lavoro. <sup>1</sup>

A prescindere dal soggetto, bisogna anzitutto mettere in rilievo la importanza che ha questo vaso come prodotto molto probabilmente italiota della fine del V secolo.

Il Libertini osserva che « le proporzioni piuttosto tozze e la grossezza della testa ricciuta del personaggio centrale » trovano spesso analogie nella ceramica dell'Italia meridionale; cita efficacemente come esempi tre vasi provenienti dalla necropoli del Fusco, pubblicati dal Pace <sup>2</sup> ed ora nel museo di Siracusa e conclude che il cratere potrebbe essere « un prodotto delle officine della Magna Grecia dei primi decenni del IV sec. ». Il Beazley <sup>3</sup> più decisamente del Libertini afferma che il vaso è italiota, sebbene aggiunga poi, giustamente, che è molto vicino a prodotti attici. Cronologicamente lo pone intorno al 425 av. C. Come vedremo più avanti, questa datazione, che il Beazley del resto dà con un certo margine di approssimazione, si dovrà forse abbassare di circa un decennio, senza scendere però fino all'inizio del IV secolo come fa il Libertini.

La scena del lato principale del nostro cratere è costituita da tre figure disposte su due differenti livelli. Al centro è Penteo in aspetto giovanile, con un mantello appeso al braccio sinistro ma nudo in tutto il resto del corpo. Ai lati stanno due Menadi armate di tirso, che indos-

---

<sup>1</sup> Cfr. G. LIBERTINI, *Una nuova rappresentazione del mito di Penteo*, in « *Annuario della Scuola Arch. di Atene* », v. XXII, 139 sgg. dove sono date anche misure dettagliate. Il vaso proviene dalla necropoli centuripina della contrada Casino; è un cratere a calice, non a campana, come per errore era stato affermato. Si trova oggi nel piccolo antiquario dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Catania.

<sup>2</sup> B. PACE, *Vasi figurati con riflessi della pittura di Parrasio* in *Monum. Antichi Acc. Lincei*, vol. XXVIII, 1922, col. 521 sgg.

<sup>3</sup> CASKEY - BEAZLEY, *Attic Vase paintings in the mus. of fine arts*, Boston (1954), Parte II, pag. 2, 66 (10.221).

sano lunghi chitoni. Quella di sinistra tiene il giovane per i capelli con una mano mentre con l'altra sta per colpirlo con il tirso. L'altra Mnade stringe in una mano il polso sinistro di Penteo mentre con l'altra vibra anch'essa il tirso.

Sembra che il mito di Penteo sia stato trattato dai poeti fin da epoca molto antica. Agave è menzionata già nella Teogonia di Esiodo <sup>4</sup> il quale, secondo lo Knaak ed il Wilamowitz, ha probabilmente narrato l'intero mito nei *Κατάλογοι γυναικῶν* <sup>5</sup>. Nella Suda si attribuisce a Tespi, insieme ad altri drammi, anche un *Pentheus*; e, sebbene i pochi frammenti che ci sono pervenuti sotto il nome di quel poeta siano probabilmente falsificazioni di Eraclide Pontico, i titoli potrebbero però essere autentici. <sup>6</sup> Dei grandi tragici già Eschilo aveva portato sulla scena il mito di Penteo in una delle due tetralogie di argomento dionisiaco; essa forse consisteva nei quattro drammi *Σεμέλη ἢ Ὑδροφόροι, Χάντριάι, Πενθεύς, Τροφοί*. Del Penteo conosciamo soltanto un verso. <sup>7</sup>

Qualche frammento di papiro, scoperto recentemente, ha accresciuto sia pure di poco, le nostre conoscenze delle *Χάντριάι*. <sup>8</sup> Una tragedia perduta intitolata *Βάχχαι* fu composta da Xenocles, che vinse il primo premio nel 415. <sup>9</sup> È incerto però se essa trattasse il mito di Penteo. <sup>10</sup> Di altri drammi che non ci sono pervenuti ci restano soltanto i titoli e qualche verso. <sup>11</sup> Ma la nostra fonte letteraria principale sul mito di Penteo è, com'è noto, Euripide. Nelle Baccanti il poeta narra appunto come Penteo, l'ostinato ed impetuoso re di Tebe, si opponga

<sup>4</sup> Esiodo, *Teogonia*, 975 sg.

<sup>5</sup> KNAACK in PAULY - WISS. R. E. I, s. v. *Agave* N. 3, col. 765. Contra GÖBER, idem, vol. XIX, s. v. *Pentheus* col. 542 dove v. anche il parere del Wilamowitz.

<sup>6</sup> È verosimile infatti che Eraclide abbia tentato di far passare per drammi di Tespi, composizioni su quegli stessi argomenti che la tradizione letteraria attribuiva a questa interessante figura di poeta. Sull'autenticità dei titoli cfr. anche PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb, Tragedy and Comedy* pp. 116-17. All'osservazione del Beazley (CASKEY-BEAZLEY, *op. cit.*, pag. 2 n. 2), secondo il quale il nome *Πενθεύς* si ha per la prima volta in Eschilo, si oppone l'iscrizione che sta accanto alla figura di Penteo sullo psykter da Orvieto di Boston (vedi avanti) se la prima consonante è, come sembra, una Π. Il vaso infatti è del 520-510 av. C. e quindi preeschileo.

<sup>7</sup> NAUCK, F. T. G., 183.

<sup>8</sup> Cfr. DODDS, *Bacchae* (1953), Intr. p. XXVII sg.

<sup>9</sup> Cfr. DODDS, idem, XXVI; Eliano, *Var. Hist.*, II, 8.

<sup>10</sup> Cfr. HARTWIG, *Tod des Pentheus*, Jahrb. VII (1892) p. 153, n. 2.

<sup>11</sup> Cfr. ROSCHER, *Lex. v. Pentheus*, col. 1926; PAULY - WISS. R. E., v. *Pentheus*, vol. XIX, col. 547; DODDS, *op. cit.*, Intr., p. XXVI.



Fig. 1. — Cratere da Centuripe. Catania. (Partic.).





Fig. 2. — Psykter da Orvieto. Boston (10. 221).

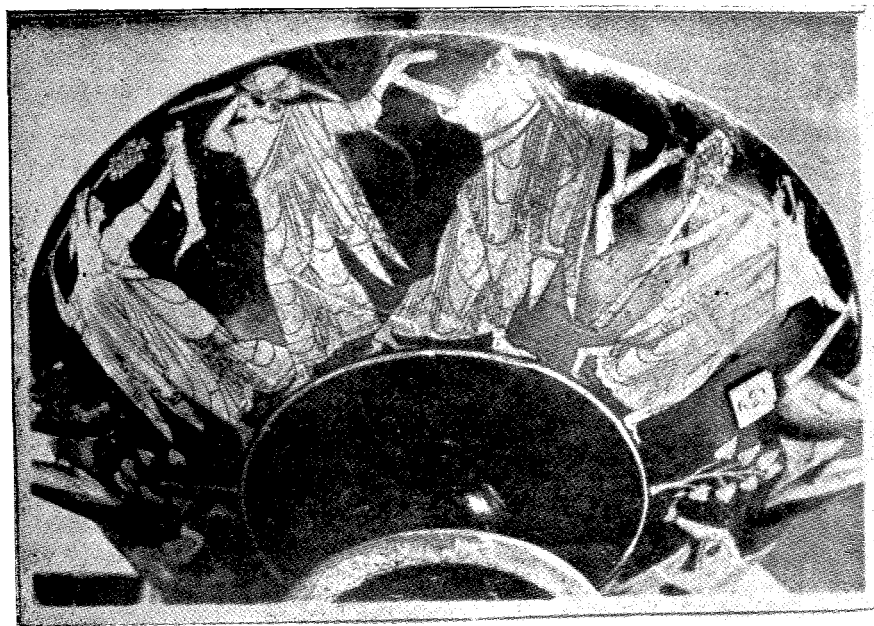


Fig. 3. — Parigi. Louvre. G. 69.





Fig. 4. — Pisside, Heidelberg. Coll. privata.



Fig. 5. — Kalpis, Monaco (3267).





all'introduzione del culto di Dioniso nella sua città ed osi persino far legare e rinchiudere il dio stesso in una stalla. Dioniso, resosi facilmente libero, lo induce a travestirsi da Menade ed a seguirlo sul Citerone dove, dall'alto di un pino, Penteo vorrebbe osservare meglio le Baccanti. Queste ultime però lo scoprono e ben presto ne riducono il corpo a brandelli. Prime fra tutte ad assalirlo sono Agave, la madre sua che, accecata dal sacro furore, lo crede un leone, e le zie Ino ed Autonoe. Così la vendetta divina, inesorabile quanto crudele, si attua non solo sull'incauto persecutore, ma anche sulle tre sorelle, le figlie di Cadmo, che, come le Miniadi e le Pretidi, non avevano voluto in un primo tempo riconoscere Dioniso quale figlio di Zeus. Infine Agave ritorna alla reggia, seguita dalle sorelle, portando trionfalmente la testa del figlio sulla punta del tirso. Quando poi ritorna in sè si ha la scena altamente drammatica del riconoscimento.

È probabile che Euripide non si sia allontanato molto dalla versione eschilea del mito. Nella Ὑπόθεσις del grammatico Aristofane alle Baccanti di Euripide si afferma: ἡ μυθοποιία κεῖται παρ' Αἰσχύλῳ ἐν Πενθεῖ. Il particolare del travestimento di Penteo per il quale il Séchan<sup>12</sup> ha pensato ad una innovazione euripidea, insieme ad altri, quali per es. l'ascesa di Penteo sul pino o l'abbattimento dell'albero con rami di abete e di quercia, sono secondo il Bather degli elementi derivati dal rituale dionisiaco.<sup>13</sup> A notevoli divergenze fra le versioni del mito date dai due grandi tragici pensarono vari studiosi sulla base di alcune rappresentazioni vascolari. Come vedremo in seguito l'ipotesi non sembra ben fondata.

Al contenuto delle Baccanti di Euripide corrispondono nelle linee generali le più tarde rielaborazioni<sup>14</sup> del mito di Penteo, alcune delle quali non mancano però di tratti originali o forse risalenti ad epoca più antica.<sup>15</sup> Per es. la lunga descrizione delle diverse fasi della caduta di Penteo dal pino nelle Dionisiache di Nonnos<sup>16</sup> potrebbe stare alla base di quella euripidea piuttosto che dipendere da essa. Altra differenza, ma molto lieve, si nota fra le versioni del mito date da Euri-

<sup>12</sup> SÉCHAN, *Étud. sur la tr. gr.*, (Paris 1926), p. 106.

<sup>13</sup> Cfr. A. G. BATHER, *The Problem of The Bacchae*, J. H. S., vol. XIV, II (1894), p. 244 sgg. e DODDS, *op cit.*, Intr. II, p. 27 sgg.

<sup>14</sup> Teocrito, *Id.* XXVI; Nonnos, *Dionys.* XLIV - XLV - XLVI; Oppiano, *Cyneg.* IV, 228 sgg.; Apollodoro, III, 5, 2; Ovidio, *Met.*, III, 513 sgg.; Servio in *Virg. Eneid.* IV, 469 (il quale ci dà in breve il contenuto del perduto *Pentheus* di Pacuvio); Hygin. *Fab.*, 184; frammenti delle *Baccanti* di Accio.

<sup>15</sup> Cfr. RAPP, in ROSCHER *Lex.*, v. *Pentheus*, col. 1926.

<sup>16</sup> *Dionys.*, XLVI, 158 sgg.

pide e da Pacuvio. Infatti per quest'ultimo, come pure per Ovidio,<sup>17</sup> il prigioniero di Penteo non è Dioniso ma un suo seguace Acoetes; è stata avanzata quindi l'ipotesi che i due poeti latini abbiano attinto ad una fonte intermedia, forse al poeta alessandrino Licofrone<sup>18</sup> di Calcide.<sup>19</sup> Due passi, di Ateneo e di Luciano, testimoniano che l'argomento, almeno in epoca più tarda, è stato oggetto di rappresentazioni mimiche.<sup>20</sup>

Il mito di Penteo che, come abbiamo visto, godette di straordinaria fortuna presso poeti e letterati, ci si presenta su parecchi monumenti di arte figurata, risalenti ad un periodo che va dalla fine del VI secolo a. C. fino a tutto il terzo secolo d. C. circa.<sup>21</sup> I più antichi sono quasi sempre vasi, i più recenti, per lo più, rilievi.

Il Libertini, facendo una rapida rassegna dei pezzi a lui noti, tentò di individuare per ogni età, dalla greco-arcaica alla tardo-romana, l'episodio del mito rappresentato a preferenza degli altri.<sup>22</sup> Una raccolta e la classificazione di tutti i monumenti noti fino al 1930 ci diede per primo il Philippart.<sup>23</sup> Egli ne distinse anzitutto due in cui i personaggi indossano costumi da attori tragici;<sup>24</sup> di tutti gli altri esegui

<sup>17</sup> Cfr. RIBBECK, *Die Römische Tragödie im Zeitalt. der Republik* (Leipzig 1875), p. 280 sg.

<sup>18</sup> Secondo una notizia della SUDA egli compose un Penteo.

<sup>19</sup> W. GÖBER in PAULY - WISS. R. E., v. *Pentheus*, col. 547. Favorevole all'ipotesi dell'esistenza di una fonte intermedia è anche il Dodds, il quale però non tenta di individuarla.

<sup>20</sup> Ateneo, XIV, 631, B; Luc., *De salt.*, 41.

<sup>21</sup> Il più antico lavoro sulle rappresentazioni figurate del mito di Penteo risale allo JAHN (*Pentheus und die Mainaden*, Kiel, 1841). Altri monumenti furono in seguito studiati o soltanto elencati da vari studiosi. Cfr. HARTWIG, *art. cit.*, p. 153 sgg. Vedi particolarmente p. 154, n. 4; HAUPT in *Dissertat. phil. hal.*, (N. Ph. R. 1897), vol. XIII, Parte II, (*Comm. arch. in Aeschylum*) p. 113 sgg. Molto ricca di informazioni la voce *Pentheus* in ROSCHER *Lex.*, col. 1925 sgg. (RAPP). Fra gli studi più recenti cfr.: CURTIUS, *Pentheus*, 1929 (88 Winckel. progr.); PHILIPPART, *Iconographie des Bacc. d'Eurip.*, in *Rev. belge de phil. et d'hist.*, IX (1930), p. 5 sgg.; CASKEY - BEAZLEY, *op. cit.*, p. 1 sgg.; DODDS, *op. cit.*, Intr. p. XXX sgg.

<sup>22</sup> LIBERTINI, *art. cit.*, p. 6 sgg.

<sup>23</sup> PHILIPPART, *art. cit.*

<sup>24</sup> La rappresentazione di tre episodi principali di una tragedia di Penteo, quale doveva apparire sulla scena, si ha su una lamina di bronzo cesellata del Museo Pigorini a Roma. Il RIBBECK (*op. cit.*, p. 576), l'ha ricollegata alle Baccanti di Accio. Cfr. JAHN, *Arch. Zeit.*, XXV, 1867, p. 73 sg. Tav. 225, 1; ROSCHER, v. *Pentheus*, col. 1942, fig. 7; PHILIPPART n. 131. Molto dubbio sembra invece, come il Philippart stesso ha notato, il riferimento al mito di Penteo del rilievo, proveniente dal

poi una suddivisione molto minuziosa che riassumiamo nel seguente schema:

A: Gli attori.

I L'imboscata e la lotta

a) *Penteco in piedi*

b) *Penteco con un ginocchio piegato*

II Il dilaniamento di Penteco

B: L'azione

a) *Il corpo è ancora intero*

b) *Il corpo è già fatto a pezzi*

III Agave tiene la testa di Penteco

a) *Con la mano sinistra (talvolta la destra) abbassata*

b) *Con la mano sinistra alzata.*

Seguendo nelle linee generali i criteri distintivi di questi due studiosi esaminiamo fra i monumenti pervenutici i più significativi sia per lo studio della iconografia del mito, sia per una più precisa interpretazione e valutazione della scena del cratere centuripino.

I) La più antica rappresentazione del mito di Penteco si ha sui frammenti di uno psykter a figure rosse <sup>25</sup> da Orvieto (Fig. 2) databile verso il 520-510 av. C. ed attribuito recentemente ad Eufonio dal Beazley. Sui frammenti più grandi si possono osservare da sinistra a destra quattro menadi: <sup>26</sup> una tiene un tirso nella sinistra e avanza con

Pireo ed ora nel Museo Nazionale di Atene, databile alla fine del V sec. av. C. Cfr. CURTIUS, *op cit.*, p. 16 n. 1; BIEBER, *Theaterwesen*, p. 104, n. 41, Tav. 53; e, per altra bibliografia, PHILIPPART n. 130.

<sup>25</sup> Già a Napoli, Coll. Bourguignon. Dal 1910 a Boston (10.221 a - e). Cfr. PHILIPPART, *art. cit.*, n. 150. Nel catalogo dei vasi di Boston (CASCKEY - BEAZ. II, n. 66, l sgg.) il Beazley dichiara di essersi deciso ad attribuirlo ad Eufonio, nonostante alcune imperfezioni nel disegno che l'avevano prima indotto (A.R.V. p. 19 n. 5) ad elencarlo sotto la maniera di quel pittore. Lo HARTWIG (art. cit. p. 155) lo considerava opera della cerchia di Epitteto.

<sup>26</sup> Nella nostra figura se ne vedono soltanto tre. Manca il frammento con la quarta.

passo di danza verso destra, un'altra tenta di strappare un braccio dal corpo di Penteo. Di quest'ultimo è rimasta intera soltanto la parte superiore del corpo, dalla quale, la terza Menade tenta di strappare il braccio sinistro. La quarta solleva con una mano una gamba già staccata. Accanto alla Menade che sta a sinistra di Penteo e più sembra accanita nell'azione del dilaniamento, è l'iscrizione: Galene. Questo nome si riscontra anche su altri monumenti per indicare Menadi o Ninfe.<sup>27</sup> Non è quindi Agave questa figura, come noi ci aspetteremmo seguendo la versione euripidea del mito.

La presenza di questo nome come pure il fatto che qui Penteo è barbato<sup>28</sup> mentre altrove è rappresentato quasi sempre in aspetto di giovane imberbe, ha fatto supporre allo Hartwig<sup>29</sup> l'esistenza di una forma di leggenda diversa da quella di Eschilo e di Euripide in cui lo *σπαργμός* di Penteo venisse effettuato dalle Menadi accompagnatrici del dio e non dalle tre figlie di Cadmo. L'introduzione di queste ultime, che dovette essere, senza dubbio, un'invenzione di alto effetto drammatico, si dovrebbe, sempre secondo lo Hartwig, ad uno dei due grandi tragici. Come osserva però il Dodds<sup>30</sup> gli antichissimi miti corrispondenti delle Miniadi e delle Pretidi sembrano mettere in dubbio l'ipotesi dello Hartwig. D'altra parte la figura femminile con in mano una giovane testa ricciuta, rappresentata due volte su una tazza di Villa Giulia<sup>31</sup> del 430-425 circa av. C.,<sup>32</sup> se è da interpretare come Agave, non permette in ogni caso, di attribuire l'invenzione ad Euripide.

Quanto alla identificazione di questa fonte preeschilea, lo Hartwig pensava ad un ditirambo dionisiaco. Non vi sono però ragioni per escludere, tanto decisamente, come alcuni studiosi hanno fatto,<sup>33</sup> la possibilità dell'influenza del perduto *Pentheus* di Tespi.<sup>34</sup>

La scena rappresentata sul vaso di Boston in cui il tremendo martirio dell'empio si avvia alla sua conclusione, viene in genere associa-

<sup>27</sup> Cfr. PAULY - WISS. R. E., vol. VII<sub>1</sub>, col. 577 s. v. Galene.

<sup>28</sup> Penteo barbato si ritrova ancora, una volta sola: su una gemma del Brit. Mus. Cfr. H. B. WALTERS, *Cat. gems* (1926), p. 176, n. 1629, Tav. 22.

<sup>29</sup> HARTWIG, *art. cit.*, 157 sgg.

<sup>30</sup> DODDS, *op. cit.*, p. XXXI.

<sup>31</sup> Da Faleri. Villa Giulia 2268; cfr. PHILIPPART n. 154 e C. V. A. III, I, c. Tav. 37, 1-2.

<sup>32</sup> Cfr. CASCKEY-BEAZLEY, *op. cit.*, p. 2.

<sup>33</sup> Cfr. SÉCHAN, *op. cit.*, p. 102 n. 5.

<sup>34</sup> A quanto si è detto sopra su Tespi si aggiunga che le date corrispondono perfettamente; nel *Marmo Pario* si dice che egli vinse in una pubblica gara nel 535 av. Cristo.

ta dagli studiosi a quelle di altri due vasi: una coppa attica a figure rosse <sup>35</sup> del Louvre dell'inizio del V sec. (Fig. 3) ed uno stamnos di Oxford del pittore di Berlino, databile verso il 490-80. <sup>36</sup> In questi vasi però il momento del mito che i ceramisti hanno rappresentato è quello immediatamente successivo: le Menadi hanno già completato la loro funesta impresa e si muovono con passo di danza sollevando o un braccio o una gamba o un altro membro del corpo straziato.

Due scene simili sono raffigurate sui lati esterni di una coppa del *Cabinét des Méd.* <sup>37</sup> ritenuta generalmente di stile italiota, ma che invece, come ha riconosciuto il Beazley <sup>38</sup> è un prodotto etrusco da attribuire forse al pittore dei Settecamini. Discussa ne è stata anche l'interpretazione. Il Lenormant ed il De Ridder <sup>39</sup> pensarono a scene di omofagia dionisiaca; lo Hartwig <sup>40</sup> pensò invece a rappresentazioni del mito di Penteo ed il Beazley è d'accordo con lui. Interessante notare come le membra staccate presentino una forma tale da far supporre che il ceramista abbia inteso riprodurre non una scena tratta dalla realtà, ma quelle membra umane artificiali di cui forse si servivano attori sulla scena e sacerdotesse nelle cerimonie del culto.

II) Da tutte le altre raffigurazioni del mito, a noi note, differisce notevolmente quella di una pisside, edita dal Curtius <sup>41</sup> e conservata in una raccolta privata di Heidelberg (Fig. 4). Sia per lo stile che è tardomidiaco, sia per la forma, questo vaso è stato datato negli ultimi anni del V sec. <sup>42</sup> Nove figure, riunite in diversi gruppi, formano un fregio continuo intorno alla circonferenza del vaso: da un palazzo, indicato simbolicamente con due colonne, esce Penteo in tenuta da cacciatore, <sup>43</sup> con addosso un corto chitone, due lance nella mano destra ed una rete sulla spalla sinistra; seguono due Menadi, rivolte in direzioni opposte che tengono tra di loro, per le zampe, un cerbiatto e poi ancora altre quattro Menadi: la prima ha il tirso, la seconda un tim-

<sup>35</sup> Già nella coll. Campana, IV, 638, poi a Parigi, Louvre G. 69. Cfr. PHILIPPART, *art. cit.*, n. 151 e Tav. XIII, a.

<sup>36</sup> Proven. da Cerveteri, già nella coll. Warren. Dal 1912 ad Oxford (1165); cfr. PHILIPPART n. 152; BEAZLEY, A.R.V., pag. 139, e J.H.S., 1911, vol. XXXI, Tav. 17

<sup>37</sup> Da Vulci, Parigi Bibl. Naz. 1066. Cfr. PHILIPPART n. 153 e tav. XIII, b.

<sup>38</sup> CASCKEY - BEAZ., *op. cit.*, p. 2 e BEAZLEY, E.V.P. p. 54 sg. (Tav. 10, 3-5).

<sup>39</sup> Cfr. SÉCHAN, *op. cit.*, p. 310, n. 3.

<sup>40</sup> HARTWIG, *art. cit.*, p. 163.

<sup>41</sup> *Op. cit.*, Tav. I e figg. 2-6; PHILIPPART n. 132, tav. 7 b.

<sup>42</sup> CURTIUS, *op. cit.*, p. 7.

<sup>43</sup> Allusioni alla caccia si hanno nelle *Baccanti* ai vv. 868 sgg. e 228-231.

pano, la terza una fiaccola, la quarta, conservatasi soltanto in parte, solleva con la destra un lembo del mantello dinanzi a sè. A sinistra di Penteo siede Apollo con la lira e dietro di lui Artemide.

Quattro delle figure riprodotte su questa pisside trovano preciso riscontro su altri monumenti. Il gruppo delle due figure col cerbiatto si incontra su di una pisside del pittore di Meidias del British Museum, <sup>44</sup> su uno skyphos di Boston del 400 circa av. C. <sup>45</sup> ed ancora, ma con un satiro al posto di una Menade, sul coperchio di una lekane di Odessa. <sup>46</sup> Inoltre, la Menade seduta che tiene il timpano è molto simile ad una delle Menadi della citata pisside del British Museum. Fondandosi soprattutto su queste interessanti analogie, il Curtius ha supposto giustamente, per queste pitture vascolari, un originale comune in cui fossero narrate le vicende di Penteo con almeno tre diversi episodi: Penteo uscente dal palazzo quale appare sulla nostra pisside, Dioniso seduto fra le Menadi, come è rappresentato sulla pisside di Londra, Agave e le sue sorelle con le membra del dilaniato Penteo. Di questa terza scena egli suppose l'esistenza nell'originale fondandosi su rilievi neo-attici. E infatti, la Menade del rilievo di una base neoattica di Venezia <sup>47</sup> il cui stile egli fa risalire ad un'opera della fine del V secolo, richiama la figura di destra della pisside di Heidelberg. Le numerose rappresentazioni neoattiche di Agave con la testa di Penteo <sup>48</sup>, presuppongono anch'esse un originale comune della stessa epoca. In particolare, per la figura di Agave, si può tenere presente un rilievo di base triangolare anch'essa di Venezia <sup>49</sup>.

Inoltre, poichè questi rilievi presuppongono un modello in mar-

<sup>44</sup> CURTIUS, op. cit., fig. 15. BEAZLEY, A.R.V., p. 833, n. 14.

<sup>45</sup> Già nella collez. Spinelli, ora in Boston (03.824); cfr. CURTIUS, *Pentheus*, p. 15, n. 1 e PHILIPPART n. 155. Il vaso era inedito fino al 1930.

<sup>46</sup> Cfr. CASKEY-BEAZLEY, op. cit., p. 3 e NICOLE, *Meidias*, p. 103, fig. 24.

<sup>47</sup> CURTIUS, op. cit., fig. 16.

<sup>48</sup> Ai monumenti elencati dal CURTIUS (op. cit., p. 18, n. 5: PHILIPPART n. 160, 164, 166, 157-8, 163, 167-9) si possono aggiungere altri monumenti di varia epoca e stile (rilievi, gemme ed una moneta: PHILIP. n. 156, 157 a, 159, 161-2 165, 170) ed ancora altre due gemme menzionate dalla RICHTER (*Catalogue of Engraved Gems, Gr. Etr. and Roman.*, Metr. Mus. New York, Roma, 1956, p. 92, n. 410 e Tav. LI) e conservate l'una nel Metr. Mus., l'altra nel Museo delle Terme a Roma. Le più antiche rappresentazioni di Agave con la testa di Penteo si trovano però su vasi: sulla kylix frammentaria di Villa Giulia, sullo Skyphos Spinelli, già menzionati, e su un frammento di vaso etrusco del IV secolo, ora a Firenze (cfr. CASKEY-BEAZLEY, op. cit., p. 2 e tav. suppl. 11,5).

<sup>49</sup> Coll. Grimani, poi Venezia, Mus. Archeol.; CURTIUS, op. cit., fig. 17; PHILIPPART n. 167, tav. XIV a.

mo, di dimensioni non troppo grandi, il Curtius conclude che l'originale potrebbe essere stato un antico monumento coregico, con un fregio a rilievo, del tipo di quello di Lisicrate del 334.

Un tale monumento, molto vicino al pittore di Meidias<sup>50</sup> e connesso stilisticamente con il fregio di Figalia<sup>51</sup> e con le sculture del tempio di Athena Nike,<sup>52</sup> dovette essere necessariamente anteriore alla fine del V secolo, epoca alla quale risalgono i nostri vasi, ma non più antico del 425 a. C. È forse identificabile con quella costruzione che Plutarco<sup>53</sup> annovera fra gli anathemata di Nicia ed indica con la perifrasi: ὁ τοῖς χορηγικοῖς (...) ὑποκείμενος ἐν Διονύσου νεώς?.<sup>54</sup>

In questo caso il monumento sarebbe stato anteriore al 413<sup>55</sup> e non avrebbe risentito quindi l'influenza della tragedia euripidea.<sup>56</sup>

III) L'influenza euripidea sembra invece evidente per un'altra rappresentazione del mito: quella di una kalpis di Monaco (Fig. 5), di stile lucano, della prima metà del IV sec.<sup>57</sup> Come la scena della pisside di Heilderberg, iconograficamente, essa non trova chiare analogie in nessuno dei monumenti a noi noti. Penteo nascosto in una boscaglia indicata convenzionalmente da due alberelli, si china poggiando un ginocchio a terra; ha in testa un caratteristico copricapo (κυνῆ βοιωτῖα?), la clamide, intorno al braccio sinistro, di cui si fa scudo, ed una spada nella mano destra. Sei Menadi, disposte simmetricamente tre a destra e tre a sinistra si avvicinano a lui con passo di danza; la prima di sinistra che tiene una fiaccola con la destra, fa un gesto di stupore con l'altra mano perchè lo ha appena scoperto nel suo nascondiglio. Come osserva il Philippart<sup>58</sup> i due versi delle Baccanti in cui Penteo manifesta il suo progetto di andare a spiare le Menadi sul Citerone

<sup>50</sup> Cfr. CURTIUS, *op. cit.*, p. 12.

<sup>51</sup> *idem.* p. 17 sg.

<sup>52</sup> *idem.* p. 17.

<sup>53</sup> Plut. *Nicia* 3.

<sup>54</sup> Cronologicamente il monumento di cui parla Plutarco è stato connesso con costruzioni posteriori al 421 già dal Reisch e dal Dörpfeld, cfr. REISCH, *Eranos Vind.*, 1893, p. 1 sg e DÖRPFELD - REISCH, *Das Griechische Theater* (1896), p. 21 sg.

<sup>55</sup> Morte di Nicia.

<sup>56</sup> È noto che le Baccanti furono composte fra il 408 ed il 406 ed andarono sulla scena soltanto dopo la morte di Euripide.

<sup>57</sup> Coll. Lipona, poi Monaco 3267, Vasensam. n. 807 Cfr. PHILIPPART, n. 137 e Tav. VII, a.

<sup>58</sup> PHILIPPART, *art. cit.*, n. 137 e *Bacc.* vv. 816-817. Cfr. anche il v. 954 e le osservazioni dello HUDDILSTON (*Die Griechische Tragödie im Lichte der Vasenmalerei*, Freiburg 1900, p. 109).

mentre Dioniso lo dissuade facendogli notare il rischio al quale si esporrebbe, sembrano proprio trovare in questa scena la loro traduzione dalla realtà.

Con la kalpis di Monaco vengono di solito riuniti in gruppo, dagli studiosi, altre due vasi, provenienti anch'essi dall'Italia meridionale. Sono due coppe apode, di stile italiota, del IV sec., di cui una (Fig. 6) si trova ora nel Museo Naz. di Napoli <sup>59</sup> l'altra nella coll. Jatta <sup>60</sup> a Ruvo. Sul vaso di Napoli Penteo, col ginocchio destro poggiato su un mucchio di grosse pietre, viene assalito contemporaneamente da due Menadi: quella di sinistra tenta di strappargli la lancia, quella di destra incalza con un pugnale nella destra ed una fiaccola nella sinistra. Un'altra Menade che tiene con una mano la spada e con l'altra il fodero accorre da sinistra verso il gruppo. Forse si può identificare con Agave perchè, come osserva il Minervini, sembra più delle altre in preda al furore dionisiaco e quindi in quello stato che le avrebbe fatto scambiare per una belva il proprio figlio. <sup>61</sup> Interessante poi la presenza di un alberello che si innalza dal terreno dietro le figure di Penteo e della Menade di sinistra. Esso indica forse, come nel vaso precedente, la boscaglia in cui Penteo ha tentato di nascondersi. Il mucchio di pietre indica forse qui, come in tutte le altre rappresentazioni del mito, il Citerone, dove s'immagina avvenuto il dilaniamento.

Sul vaso Jatta Penteo con una spada nella destra e due lance appoggiate alla spalla sinistra, con clamide e stivali da caccia, è rappresentato al centro fra quattro Menadi che corrono ad assalirlo. Una lo ha già afferrato per il polso della mano destra e sembra quasi volerglielo spezzare <sup>62</sup>.

La caratteristica comune di questo gruppo di vasi è dunque

<sup>59</sup> Trovata a Ruvo. Heydemann, *Vasensammlung* p. 333, n. 2562. Cfr. PHILIPPART n. 138; ROSCHER, *v. Pentheus*, col. 1937, fig. 4 (dove si vedono soltanto due delle tre menadi) e MINERVINI, *Memorie della R. Accad. Ercol.*, IX (1862), tav. 4.

<sup>60</sup> Napoli, Coll. Lamberti, poi Ruvo, coll. Jatta 1617, *Cat. JATTA* (1869), p. 931-938; JAHN, *Pentheus*, p. 15, tav. I a-b; PHILIPPART n. 133; MINERVINI, *Bull. arch. nap.*, IV, 1845, p. 13 sgg.

<sup>61</sup> MINERVINI, *Mem. della R. Accad. Ercol.*, IX p. 171 sgg.

<sup>62</sup> Lo JAHN (*Pentheus* p. 15), che per primo pubblicò questo vaso, sosteneva che tutte le volte che le Menadi intorno a Penteo, appaiono in numero di tre, siano da identificarsi con le figlie di Cadmo: Agave, Ino ed Autonoe. In questo vaso però, come sul coperchio di pisside del Louvre, di cui diremo più avanti, le figure di Menadi sono quattro e non tre, come egli credeva. La Menade della figura b (JAHN, *op. cit.*, Tav. 1) appartiene al lato a. Cfr. l'articolo del MINERVINI nel *Catalogo del Museo Jatta* (1869), p. 933. Sono rari i casi in cui appare la triade soltanto e, anche quando questo avviene, noi spesso non siamo in grado di dare un nome ad ognu-



che Penteo e spesso anche le Menadi sono armati<sup>63</sup>. Un confronto con la scena del dilaniamento di Penteo, così come viene effettuato nella tragedia di Euripide, non è dunque possibile. Non mancano tuttavia passi delle Baccanti dai quali i ceramisti possono aver tratto ispirazione.<sup>64</sup> Si aggiunga che i tre vasi sono prodotti italioti dei primi anni del quarto secolo, di un periodo cioè in cui l'influenza euripidea dovette essere dominante. Tuttavia alcuni studiosi, confrontando le rappresentazioni di questi vasi con la scena dello *σπαραγμός* delle Baccanti, e notando le differenze sostanziali che ci si presentano, cercarono una spiegazione. Lo Haupt<sup>65</sup> giunse alla conclusione che i tre vasi fossero da mettere in connessione con il Penteo di Eschilo il quale avrebbe parlato di una vera lotta armata fra Penteo e le Menadi. I versi sui quali la sua ipotesi fu fondata sono: a) l'unico che avanza del Penteo<sup>66</sup> che, come è stato osservato, corrisponde al v. 837 delle Baccanti ed è un avvertimento a Penteo perchè non usi violenza contro le Menadi<sup>67</sup> (quindi non implica affatto la lotta); b) i vv. 24-26 delle Eumenidi di Eschilo. Da questi si volle dedurre che Dioniso scese veramente in campo alla testa delle Menadi<sup>68</sup> mentre è evidente che siamo di fronte ad una immagine poetica: la Pizia facendo le lodi

---

na delle tre figure. Tuttavia i vv. 229-230 delle Baccanti di Euripide, in cui appunto le figlie di Cadmo vengono menzionate, non sono interpolati, come pensava il Robert (PRELLER - ROBERT, *Griechische Mythologie*, II<sub>1</sub> (Berlino 1920), p. 102, n. 5). Il Colmann li eliminò per ragioni poco convincenti. Vedi contra le giuste osservazioni del Dodds (*op. cit.* p. 93).

<sup>63</sup> Altre rappresentazioni di Penteo armato, assalito da Menadi, si hanno su due vasi a figure rosse, inediti fino al 1930, per i quali cfr. i nr. 134 e 140 del PHILIPPART, e su un rilievo di lucerna in terracotta già a Pesaro, coll. Passeri, riprodotto dal PHILIPPART (*op. cit.*, fig. 8).

<sup>64</sup> Eurip., *Bacc.* vv. 50-52, 781, 789, 809. Cfr. anche SÉCHAN, *op. cit.*, p. 103 sg.

<sup>65</sup> HAUPT, *art. cit.*

<sup>66</sup> NAUCK, F.T.G. (1926), p. 60 n. 183.

<sup>67</sup> Questa interpretazione del verso di Eschilo è del Wecklein. Secondo il GIRARD invece (*La trilogie chez Euripide*, Rev. Ét. Gr. XVII, 1904, p. 190) il verso sarebbe stato pronunziato da Penteo nel momento in cui Agave si lanciava su di lui per dilaniarlo. L'espressione però è più appropriata all'esortazione di Dioniso che non all'invocazione di Penteo alla madre.

<sup>68</sup> L'ipotesi dello Haupt viene accettata dal GÖBER (PAULY-WISS. R. E., v. *Pentheus*, 546). Cfr. inoltre anche W. B. LAWLER (*The Maenades: A contribution to the study of the dance in anc. Gr.* in *Memoirs of the Amer. Acad. in Rome* vol. VI, 1927, p. 104 n. 1), il quale crede di poter dedurre dal verso 25 delle Eumenidi uno schieramento orizzontale delle Menadi nelle danze delle Thiadi. La sua deduzione, che presuppone una effettiva disposizione delle Menadi in ordine di battaglia, non ci sembra giustificata dal vero significato del verso.

di Dioniso vuol dire soltanto che egli fu il vero autore dell'impresa compiuta dalle Menadi. Se si aggiungono le esaurienti osservazioni del Séchan<sup>69</sup> ed ancora quelle del Philippart<sup>70</sup> si comprenderà come non è necessario nè legittimo supporre che nel Penteo di Eschilo si parlasse di una vera lotta armata. Forse vi erano allusioni all'imboscata e alla caccia. Comunque non sarebbe giustificato supporre che fossero maggiori di quelle che troviamo nella versione euripidea della leggenda dalla quale i nostri tre vasi dipendono. Una delle ragioni per cui sono stati preferiti altri temi a quello del dilaniamento, potrebbe essere, come alcuni studiosi hanno sostenuto,<sup>71</sup> la difficoltà che doveva presentare per i ceramisti del IV secolo, dal punto di vista artistico, la rappresentazione di Penteo travestito o sull'albero. Ma forse anche altri fattori, di cui diremo più avanti, hanno contribuito a determinare la scelta.

IV) La figura di Penteo armata ci presentano ancora altri tre monumenti risalenti ad epoche diverse: un frammento di vaso a figure rosse di stile italiota (Fig. 7) del IV secolo,<sup>72</sup> un rilievo del Museo Nazionale Romano (Fig. 8) del I sec. dopo C.<sup>73</sup> ed una coppa calena della antica coll. Dilthey.<sup>74</sup> La caratteristica comune di questi tre monumenti, per la quale li distinguiamo da quelli del gruppo precedente, è la presenza di esseri demoniaci ora insieme a Menadi ora soli.

Sul frammento di vaso una Menade con un timpano nella sinistra e forse un'arma nella destra scomparsa, insegue Penteo. Questi è armato di una lancia che tiene con la mano destra, di altre due che tiene con la sinistra ed inoltre di una spada, che nel frammento non vediamo, perchè tutta la parte inferiore del corpo manca. Al di sopra di queste figure una terza che porta stivali da caccia e corto chitone, ed è frammentaria come le altre, sta seduta su di un mucchio di ciottoli. Un serpente le si avvolge intorno alla mano sinistra.

Sul rilievo del Museo Nazionale Romano<sup>75</sup> due figure armate di

<sup>69</sup> SÉCHAN p. 102 sgg. e 308.

<sup>70</sup> PHILIPPART, *art. cit.*, p. 56 sg.

<sup>71</sup> Cfr. p. es. HUDDILSTON, *op. cit.*, p. 109.

<sup>72</sup> Da Avellino. Già nella coll. Minervini; G. MINERVINI, *Bull. arch. nap.*, IV, 1845, p. 16, Tav. 2, n. 3; PHILIPPART n. 139, fig. 9.

<sup>73</sup> Da via Portuense; PARIBENI, *Mus. Naz. Rom.* (1920), p. 161, n. 524; PHILIPPART n. 135.

<sup>74</sup> DILTHEY, *Tod des Pentheus. Calenische Trinkschale*, *Arc. Zeit.*, XXXI, 1873, p. 78 sgg., Tav. 7, n. 3; PHILIPPART n. 141.

<sup>75</sup> Lo HARTWIC (*art. cit.*, p. 154, n. 4) lo credette moderno. La sua opinione viene generalmente respinta dagli studiosi.

tirsi stanno ai lati di Penteo e sembrano volerlo atterrire tendendo verso di lui un braccio intorno al quale è avvolto un serpente. Penteo tiene la spada nella destra ed il mantello sul braccio sinistro. La scena di questo rilievo, come già notò il Borsari,<sup>76</sup> presenta strette analogie con una rappresentazione di Oreste perseguitato dalle Erinni.<sup>77</sup>

Sulla tazza calena del Dilthey una figura femminile, armata di tirso, vestita di corto chitone e nebride si slancia su Penteo. Al suo assalto collabora una pantera che addenta l'infelice al fianco destro. Questi è armato di scudo e di spada. La figura femminile viene interpretata dal Dilthey come Lissa<sup>78</sup>, la Erinne dionisiaca che ci è nota da Eschilo<sup>79</sup> e da Euripide<sup>80</sup>, e che, sui rilievi romani è caratterizzata sempre dalla presenza di un serpente.<sup>81</sup>

La figura femminile seduta del frammento da Avellino è, secondo il Curtius<sup>82</sup> una Menade con un serpente e non una Erinne come sostennero il Minervini<sup>83</sup> ed altri. In verità si penserebbe subito ad una Menade: il serpente, com'è noto, è anche attributo delle Menadi. Nelle Baccanti di Euripide il messaggero che torna dal Citerone riferisce fra l'altro a Penteo di aver visto serpenti lambire le guance delle Menadi.<sup>84</sup> Il Fornari<sup>85</sup> invece è convinto che la figura del vaso non sia una comune Menade e si chiede se essa sia Lissa oppure una Erinne. Poichè il vaso è frammentario - osserva lo studioso - rimane il dubbio che oltre a questa vi fosse rappresentata una figura simile. In tal caso le figure sarebbero da spiegare come due Erinni, mentre se fosse sola si potrebbe interpretare come Lissa. Il Fornari riconosce con sicurezza

<sup>76</sup> BORSARI, Bull. d. comm. arch. com. di Roma, 1887, p. 215 sgg.

<sup>77</sup> RAOUL-ROCHETTE, *Mon. Ined.* 36 e ROSCHER *Lex.* vol. 1, col. 1331.

<sup>78</sup> DILTHEY, *art. cit.*, pag. 84 sgg.

<sup>79</sup> Eschilo, *Xantriai*, fr. 169 (Nauck F.T.G.)

<sup>80</sup> Euripide, *Baccanti*, 977 sg.

<sup>81</sup> Secondo lo HAUPT (*art. cit.*, p. 115) sulla coppa calena non si ha una rappresentazione del mito di Penteo ma Dioniso che uccide un gigante. Invero, dalla riproduzione del Dilthey, non ci si può decidere con assoluta sicurezza sulla femminilità della figura e lo scudo di cui il caduto è armato non appare in nessun'altra delle rappresentazioni del mito a noi note. Però lo schema della figura del supposto Penteo con un ginocchio piegato ed i ciottoli che indicano forse il Citerone si ritrovano sul vaso Heidemann 2562 di Napoli; la pantera che partecipa all'assalto si ritrova sui sarcofagi Giustiniani e Cavaceppi di cui parleremo più avanti.

<sup>82</sup> CURTIUS, *op. cit.*, p. 9, 2.

<sup>83</sup> MINERVINI, Bull. archeolog. napol., IV, p. 13 sgg., n. 16, 6.

<sup>84</sup> Euripide, *Baccanti*, v. 697 sg.

<sup>85</sup> FORNARI, *Penteco e le Erinni in un rilievo antico*. Estr. dal Bull. d. comm. arch. com. IV, 1912 (Roma 1913), p. 6.

due Erinni nelle due figure femminili del rilievo delle Terme e cita i due versi di Virgilio: <sup>86</sup>

*Eumenidum veluti demens videt agmina Pentheus  
et solem geminum et duplicis se ostendere Thebas*

dai quali si può dedurre che ai latini non era ignoto un mito di Penteo perseguitato appunto dalle Erinni. Poi si chiede se tale forma di leggenda esistesse anche in epoca classica e conclude che questo rimane dubbio, data l'incertezza di interpretazione della figura del frammento da Avellino.

Noi potremmo aggiungere che due demoni si trovano anche nel dipinto pompeiano della Domus Vettiorum con il supplizio di Penteo, che risale certamente ad epoca molto antica. Ma forse, in tutta la questione, si deve tener conto maggiormente del fatto che presso gli antichi i concetti di demoni del tipo di Lissa e quello di Erinni perseguitanti Penteo, o Menadi-Erinni, non dovettero essere nettamente distinti fra di loro <sup>87</sup> come non lo erano nel mito antichissimo. <sup>88</sup> Dal punto di vista iconografico una distinzione non è sempre possibile perchè tanto le rappresentazioni interpretate come Lissa quanto quelle considerate quali Erinni perseguitanti Penteo sono caratterizzate ugualmente dal tirso e dal serpente, avvolto spesso intorno ad un braccio, e non differiscono tra di loro. Quel che dà un carattere diverso al rilievo delle Terme è che forse, come è stato osservato già dal Fornari, lo scultore del rilievo arcaistico, o quello del suo modello, ha contaminato « un prototipo, relativo a Penteo inseguito dalle Menadi, con uno di Oreste perseguitato dalle Erinni ». <sup>89</sup>

V) Una figura di demone, che sulla base dell'interpretazione del Dilthey si suole denominare Lissa si ritrova ancora su due altri rilievi romani: I) un rilievo frammentario, forse di sarcofago, del giardino Chigi in Ariccia; <sup>90</sup> II) un rilievo di sarcofago del palazzo Giustiniani a Roma. <sup>91</sup> Con questi possiamo raggruppare altri rilievi romani: un

<sup>86</sup> Virgilio, *Eneide*, IV, 469 sg.

<sup>87</sup> Il Dodds (*op. cit.*, p. 188) afferma che il verso 469 di Virgilio implica o che egli interpretò i Λύσσαι νέες di Euripide (*Bacc.* vv. 977-978) come Erinni, o che in qualche versione del mito le Erinni presero il posto di Lissa. Anche egli ammette dunque una netta distinzione fra i due concetti.

<sup>88</sup> Sulla originaria unità di Menadi ed Erinni cfr. DILTHEY, *art. cit.*, p. 90 sgg.

<sup>89</sup> FORNARI, *art. cit.*, 7.

<sup>90</sup> PHILIPPART n. 147. Tav. X.

<sup>91</sup> Per la bibliogr. cfr. PHILIPPART n. 146; JAHN, *op. cit.*, Tav. III a (riproduce il rilievo a rovescio); ROSCHER *Lex. v. Pentheus*, col. 1940.

ril. di sarcofago del Camposanto di Pisa,<sup>92</sup> un rilievo frammentario del Museo di antichità di Torino<sup>93</sup> ed un altro rilievo di sarcofago, pubblicato dal Cavaceppi,<sup>94</sup> di cui non conosciamo l'attuale luogo di conservazione. Dappertutto è rappresentato lo stesso episodio del mito: lo *παράγμῳς* di Penteo con molti particolari che dimostrano come la influenza euripidea, attraverso i poeti latini, sia stata sentita anche da questi scultori. Penteo già caduto non oppone più resistenza ma soccombe all'assalto delle Menadi che, diverse per numero e per disposizione, da un rilievo all'altro, ne afferrano e dilaniano le membra. Sono sempre scene molto affollate in confronto a quelle dei vasi e le Menadi, ad eccezione del rilievo di Torino, dove i personaggi sono ammassati in altezza, hanno spesso il mantello che ondeggia sul dorso a forma di C.<sup>95</sup> Le Menadi per lo più non usano armi; <sup>96</sup> qualcuna si serve di un tronco d'albero e soltanto quella centrale del sarcofago Cavaceppi colpisce Penteo al petto con una spada. Di notevole importanza per dimostrare la continuità della tradizione euripidea attraverso i poeti latini è ancora la rappresentazione dell'albero che si ha nei sarcofagi Giustiniani e Cavaceppi ed ancora nel rilievo Chigi. Certamente si allude al pino che, secondo la narrazione euripidea, le Baccanti hanno dovuto abbattere per prendere Penteo.

VI) Una interessante rappresentazione della leggenda di Penteo ci mostrano: un mosaico del Mausoleo dei Marcii scoperto nel sotterraneo di S. Pietro a Roma (Fig. 9) ed un frammento di scultura del museo lateranense.

Ambedue questi monumenti sono stati pubblicati da L'Orange<sup>97</sup> il quale ritiene il mosaico stilisticamente affine a quelli di Piazza Armerina e data il frammento di scultura nel III secolo av. C.

<sup>92</sup> JAHN, *op. cit.*, tav. III b.; ROSCHER *Lex. v. Pentheus*, col 1940, fig. 5; PHILIPPART n. 145 e fig. 10.

<sup>93</sup> JAHN, *op. cit.*, tav. II b; lo strumento musicale è moderno come tutta la parte inferiore del rilievo. Cfr. PHILIPPART n. 148.

<sup>94</sup> B. CAVACEPPI, *Raccolta d'antiche statue*, III (1772), tav. 38; PHILIPPART, n. 144.

<sup>95</sup> Cfr. PHILIPPART n. 145 che osserva questo particolare solo per il rilievo del Camposanto di Pisa.

<sup>96</sup> Cfr. Euripide, *Bacc.* vv. 1202 sgg., dove Agave vanta sè stessa e le sue sorelle perchè hanno effettuato la loro impresa solo con la forza delle loro mani.

<sup>97</sup> HANS P. L'ORANGE, *The adventus ceremony and the slaving of Pent.*, in *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend Jr.*, Princeton Univers. Press, 1955, II p. 10 sgg., figg. 3-5.

Nel mosaico si vede, al centro, un pino verso il quale sono diretti gli sguardi ed i movimenti di tutte le figure rappresentate. Da sinistra un imponente personaggio (Dioniso?) si avvicina all'albero e affonda il braccio sinistro fra i rami mentre nella destra tiene un bastone. Egli indossa un lungo chitone ed ha intorno al capo una corona. Di fronte a lui una bestia feroce che, come dice L'Orange, rassomiglia ad una tigre, si slancia sul tronco dell'albero, a destra del quale sono gli avanzi di una figura vestita. Questa era certamente Penteo; una parte del suo vestito da Menade si vede sopra la biforcazione dell'albero.

Se la figura di sinistra è veramente Dioniso, come suppone L'Orange, si ha qui l'allusione a due momenti del mito che corrispondono perfettamente ad una relazione del nunzio nelle Baccanti di Euripide: I) Dioniso piega il pino per rimandarlo su con Penteo. II) Le Menadi si slanciano all'assalto. Il frammento di scultura del Laterano sembra riferirsi allo stesso soggetto. Si ha quindi in questi due monumenti non solo una ulteriore testimonianza della grande influenza esercitata dalla tragedia euripidea, sia direttamente, sia attraverso l'opera dei poeti latini, sulle rappresentazioni più tarde del mito, ma anche, dato che la scultura è del III sec. av. C., una prova che l'arte ellenistica trattò il travestimento di Penteo; questo soggetto, come abbiamo già osservato non si trova in nessuna rappresentazione del IV secolo.

VII) Ancora la scena dello *σπαραγμός* si trova su di un coperchio di pisside del Louvre (Fig. 10), databile intorno al 430 av. C.<sup>98</sup> Penteo, il cui corpo è ancora intero, soccombe alla violenza delle Menadi come nei rilievi che abbiamo già menzionati. A differenza di questi però, egli qui è armato: una spada, di cui si vede soltanto l'elsa, sul fianco sinistro, accanto ad un lembo del mantello, sta riposta dentro la guaina giacchè egli non se ne serve.

Le Menadi lo afferrano per le braccia e per un piede e lo sollevano, con uno schema che non trova riscontri su altri monumenti ed appare ben adatto allo spazio da decorare.<sup>99</sup>

<sup>98</sup> Coll. Campana IV, 761; POTTIER, *Vases antiques du Louvre* III (Parigi 1922), G. 445, Tav. 145; PHILIPPART n. 142. La datazione nel 430 è del Beazley (CASKEY-BEAZ., *op. cit.*, p. 3).

<sup>99</sup> Sull'altro lato del coperchio è Dioniso stante fra altre due Menadi. Nulla prova che, come ritengono alcuni, il ceramista abbia inteso rappresentare qui il dio in atto di assistere impassibile al dilaniamento, ne c'è nelle fonti allusione a questo; anzi, nelle Baccanti il dio, appena ha abbandonato Penteo nelle mani delle sue fedeli seguaci scompare (Eurip., *Bacc.*, vv. 1076 sgg.).

VIII) Del famoso dipinto pompeiano della Domus Vettiorum (Fig. 11) basterà ricordare qui che, sia l'atteggiamento di Penteo, col braccio sinistro piegato sia la disposizione delle figure, con due Erinni in alto, agli angoli, non si riscontrano in altre rappresentazioni del mito. Penteo è inerme; la spada a terra potrebbe intendersi come caduta alla Menade che sta alla sua sinistra.<sup>100</sup>

Da questa rapida rassegna dei principali monumenti a noi noti, emergono due caratteri fondamentali nelle rappresentazioni del mito di Penteo: I) anzitutto si nota che di esso sono stati rappresentati sui monumenti sempre episodi diversi. Dalle scene con il corpo ridotto a pezzi a quella tragicomica del travestimento; II) uno stesso episodio ci si presenta con schemi e con particolari sempre differenti.

Le maggiori affinità fra un monumento e l'altro sono date infatti dalla rappresentazione del dilaniamento perchè, necessariamente, un gruppo di Menadi si slancia sempre addosso all'unica vittima; ma, anche in questo caso, diversi sono gli atteggiamenti, gli attributi, il numero e la disposizione dei personaggi.

Difficilmente si può pensare quindi alla influenza decisiva, dal punto di vista iconografico, di una importante opera d'arte.<sup>101</sup> Anche il monumento supposto dal Curtius, se esso è veramente esistito, non ha determinato una lunga continuità iconografica tranne che nelle numerose rappresentazioni di Agave con la testa di Penteo. L'influenza dominante deve quindi essere stata esercitata dalle opere letterarie attraverso il teatro.

Ma come spiegare per la fine del V e per il IV secolo, per il periodo cioè in cui l'influenza euripidea dovette essere grande, le divergenze da questa fonte? L'ipotesi che nel Penteo di Eschilo si parlasse di una vera lotta, che avrebbe avuto predominante influenza nel IV secolo, appare infondata ed è giustamente respinta da quasi tutti gli studiosi. Ma anche il ripiego di coloro che vedono nei versi delle Baccanti con accenni alla imboscata e alla lotta la soluzione di ogni difficoltà, non ci soddisfa pienamente. Ci si aspetterebbe piuttosto che i principali episodi del mito fossero stati riprodotti nel IV secolo con maggiore aderenza alla redazione euripidea. Per le suddette ragioni ci sembra di poter supporre che altri fattori, oltre al teatro, abbiano

<sup>100</sup> Per la bibliografia su questo dipinto cfr. RUMPF, *Malerei und Zeichnung* (Hand. der Arch. IV, Monaco 1953), p. 179, n. 9; SCHEFOLD, *Die Wände Pompeii* 1957, p. 144; PHILIPPART n. 143.

<sup>101</sup> Di questa opinione è anche il Von Salis (Jahrbuch, 1910, p. 143).

contribuito a dare al mito i molteplici aspetti, che fanno spesso di queste rappresentazioni interessanti quadretti ricchi di novità e di vita.

Noi sappiamo che la leggenda di Penteo divenne in epoca tarda oggetto di rappresentazioni mimiche. Non si hanno testimonianze che questo sia avvenuto per il V o per il IV secolo. Però, come osserva il Lawler<sup>102</sup> in un suo articolo sulla danza delle Menadi, forse anche in periodo classico, specie durante le feste che si celebravano sul Parnasso e sul Citerone, si sono avute, nelle pratiche rituali del culto dionisiaco, danze di Thiadi reali. « È proprio probabile », come aggiunge lo stesso Lawler, in un altro punto del suo lavoro, « che una danza mimetica commemorante l'avvenimento (la morte di Penteo) possa aver costituito parte » di queste danze. E, come il modello per le rappresentazioni artistiche delle danzatrici Thiadi fu fornito da queste danze reali così le rappresentazioni di episodi del mito, particolarmente di scene di Menadi che trasportano le membra staccate di Penteo o di quelle in cui si vede l'inizio dello *σπαργμός*, potrebbero avere subito l'influenza di rappresentazioni mimetiche della morte di Penteo, specie in territorio italiota.

Riassumendo quindi, le rappresentazioni mimiche e in genere la influenza di cerimonie del culto dionisiaco, che avranno assunto aspetti diversi da una località all'altra, ci sembra che possano aver contribuito a differenziare e ad arricchire il contenuto delle rappresentazioni figurate del mito di Penteo, determinando anche la preferenza per un episodio piuttosto che per un altro.

Abbiamo visto come le rappresentazioni figurate del mito di Penteo, per la molteplicità di episodi e di schemi che ci presentano, non lascino avvertire l'influenza decisiva di una grande opera d'arte. Com'è noto, però, Pausania<sup>103</sup> ci informa che dentro il recinto di Dioniso ad Atene si trovava un ciclo di pitture dionisiache una delle quali rappresentava la morte di Penteo. Quasi tutti gli studiosi che hanno cercato di individuare la personalità del pittore del V sec., si sono fondati, più che sugli altri monumenti pervenutici, sul dipinto pompeiano della Domus Vettiorum che rimane tuttora, come noi crediamo, il più importante documento per risalire all'originale perduto. La predilezione degli studiosi è giustificata perchè in questo dipinto, come pure sul cratere centuripino, la scena rappresenta l'inizio del dilaniamento e Penteo soccombe all'assalto delle Menadi in maniera corri-

<sup>102</sup> LAWLER, *art. cit.*, p. 77 *sgg.*

<sup>103</sup> PAUS. I, 20, 3.



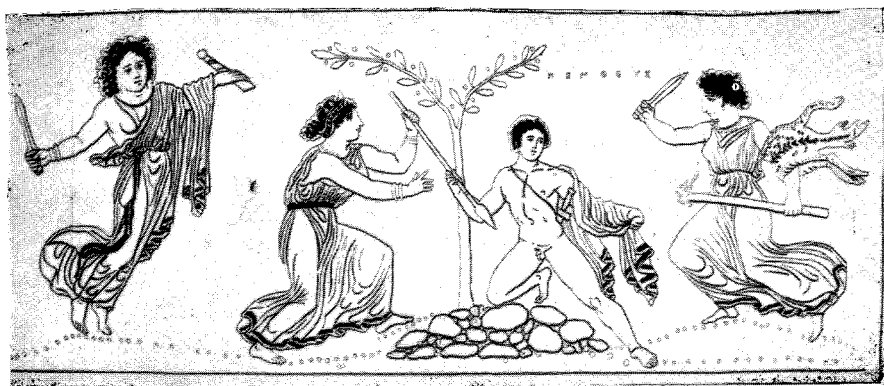


Fig. 6. — Coppa. Napoli Mus. Naz. (Heidemann 2562).

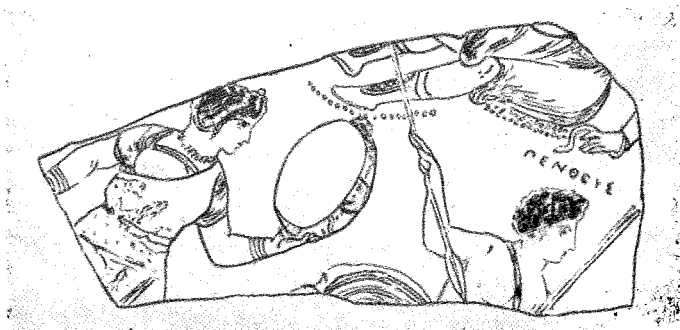


Fig. 7. — Frammento da Avellino. Già coll. Minervini.

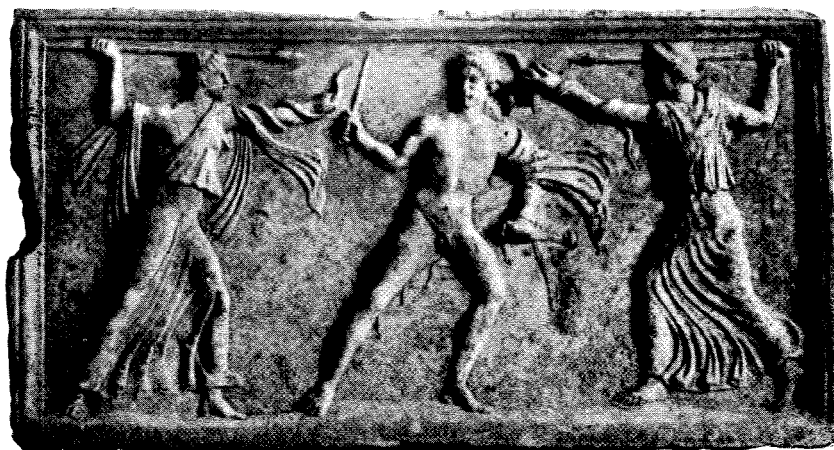


Fig. 8. — Rilievo da via Portuense. Museo Naz. Romano.





Fig. 9. — Mosaico del Mausoleo dei Marcii. Roma.



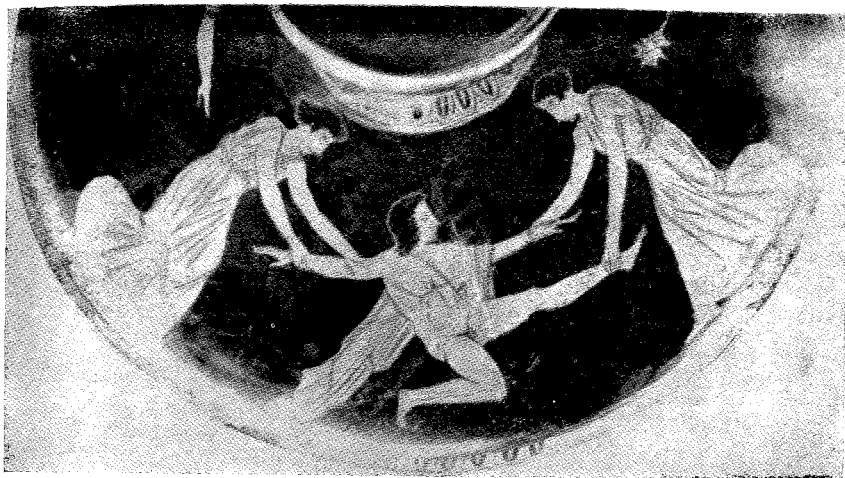


Fig. 10. — Partic. di coperchio di pisside. Louvre G. 445.



Fig. 11. — Pompei. Casa dei Vettii.



spondente all'espressione di Pausania, secondo il quale Licurgo e Penteo erano rappresentati nel momento di scontare la pena (διδόντες δίκας) dell'offesa arrecata a Dioniso.

Il Libertini giunge per il nostro cratere alle seguenti conclusioni: I) che lo stile renda probabile una datazione nei primi decenni del IV secolo; II) che la scena rappresentata sia probabilmente di origine parrasiana e di ispirazione euripidea; III) che lo schema della figura di Penteo sia più vicino all'originale di quello del dipinto della Domus Vettiorum.<sup>104</sup>

Il Penteo pompeiano - dice il Libertini - presenta « uno schema ovvio e quanto mai banale ». Come osserva però il Rodenwaldt,<sup>105</sup> questo schema si ritrova nella figura di Alcioneo dell'altare di Pergamo ed il Von Salis afferma che gli artisti del II secolo si ispirarono ad opere classiche.<sup>106</sup> Abbiamo dunque per questo schema una tradizione che rende più probabile la sua appartenenza ad una grande opera d'arte del V secolo.

Lo schema di Penteo che ci appare sul nostro cratere, richiama veramente, come il Libertini stesso ha osservato, la figura di Talos della nota anfora da Ruvo, ma non si ritrova mai su altri monumenti con rappresentazioni dello stesso mito.

Inoltre, poichè è poco probabile che la grande pittura di Atene ci presentasse una scena ridotta ai suoi elementi indispensabili, quale è quella del cratere centuripino, saremmo indotti a considerare quest'ultima una semplificazione da attribuire al ceramista<sup>107</sup> e ad integrare la rappresentazione con gli altri personaggi e gli altri particolari che vediamo nel dipinto pompeiano. Il valore di quest'ultimo per la nostra conoscenza del dipinto ateniese ci sembra quindi che rimanga indiscutibile.

Quanto alla probabilità dell'origine parrasiana della nostra scena si noti anzitutto che le considerazioni, fatte dalla maggior parte degli studiosi per il dipinto pompeiano, autorizzano soltanto a far

<sup>104</sup> LIBERTINI, *art. cit.*, p. 8 (144) sg.

<sup>105</sup> RODENWALDT, *Die Komposition der pomp. Wandg.*, p. 214 sgg.

<sup>106</sup> VON SALIS, *Jahrbuch* 1910, p. 143 sgg.

<sup>107</sup> Se invece non si volesse attribuire la semplificazione al ceramista si dovrebbero considerare aggiunte di epoca diversa le figure accessorie del dipinto pompeiano. Ma questo non è affatto ammissibile. Tanto per dire una ragione, si confrontino per es. le figure laterali delle due furie con la *Eris* di un'idria di *Karlsruhe* (NICOLE, *Meidias*, Tav. II<sub>2</sub>) Cfr. anche VON SALIS, *art. cit.*, p. 145. Le tre figure si immaginano nascoste per metà dietro elevazioni del terreno, con un sistema che è eredità dello stile « polignoteo » in quello midiacco.

risalire l'originale all'età di Zeusi e di Parrasio ma non ci consentono di distinguere fra i due artisti.

Lo Helbig<sup>108</sup> afferma che dipinti pompeiani come quello della morte di Penteo, per il loro pathos drammatico, possono farsi risalire all'epoca di quei due pittori. Soltanto il Von Salis, dopo aver tentato di dimostrare l'origine classica di schemi ritenuti pergameni dal Rodenwaldt, aggiunge, « tanto per fare un nome », che si potrebbe pensare a Parrasio;<sup>109</sup> ma in realtà neanche per lui esisteva una distinzione netta fra le personalità, del resto così poco note, dei due pittori del V secolo. La ragione fondamentale per la quale il Libertini accenna a Parrasio è che le proporzioni della figura di Penteo del nostro cratere richiamano quelle dei personaggi dei vasi del Fusco, in cui, com'è noto, il Pace vide riflessi dell'arte di quel pittore. Queste affinità sono invero evidenti, come afferma il Libertini, ma non bastano tuttavia a decidere la questione. Lo stesso Pace<sup>110</sup> ammise infatti che l'accento di Eufanore<sup>111</sup> al Teseo « nutrito di rose » e soprattutto « le essenziali caratteristiche ioniche di cui Parrasio, come nativo di Efeso, doveva partecipare » fanno supporre che il sistema di proporzioni di Parrasio fosse diverso da quello adottato dal ceramista dei vasi del Fusco. Inoltre l'espressione pliniana<sup>112</sup> secondo la quale egli « *primus symmetrian picturae dedit* » viene interpretata, in genere, nel senso che Parrasio curò molto le proporzioni delle sue figure.<sup>113</sup>

Se per le proporzioni dei personaggi dei vasi del Fusco volessimo pensare ad uno fra i due pittori saremmo forse più autorizzati a pensare a Zeusi che non a Parrasio dalla testimonianza pliniana,<sup>114</sup> secondo la quale Zeusi « *reprehenditur (...) ceu grandior in capitibus articulisque (...)* ».

Molto probabilmente però noi dobbiamo riconoscere in queste proporzioni una tendenza comune dell'epoca;<sup>115</sup> esse quindi non hanno valore per decidere della origine parrasiana della nostra scena. Ma

<sup>108</sup> HELBIG, *Untersuchungen über die campan. Wandmal.*, p. 256 sg.

<sup>109</sup> VON SALIS, *art. cit.*, p. 147. Una delle due futili ragioni per le quali questo studioso nominò Parrasio - oltre s'intende, alla corrispondenza cronologica - è che questo pittore avrebbe grandemente glorificato Dioniso rappresentandolo, in un'opera sua, insieme con la Virtù. Il MAYER (Jahrb. XLIV, 1929, 296 sg.) ha dimostrato però che questo è poco probabile.

<sup>110</sup> PACE, *Mon. Ant.*, vol. XXVIII, 1922, col. 587.

<sup>111</sup> Plut., *De gloria Athen.* 2.

<sup>112</sup> Plinio, XXXV, 67.

<sup>113</sup> Cfr. THIEME - BECKER, s. v. *Parrhasios*.

<sup>114</sup> Plinio, XXXV, 64.

<sup>115</sup> Cfr. RUMPF, *Malerei und Zeich.*, p. 127.



oltre alle proporzioni della figura centrale sono da notare, per il nostro cratere, anche altri elementi. La finezza dei lineamenti del volto, le pieghe parallele dei chitoni, una certa leziosità di atteggiamenti, nonostante il soggetto rappresentato, denunciano chiaramente nelle figure femminili la loro derivazione dallo stile midiacco. E questo non assicura un riferimento all'arte di Parrasio, poichè, come afferma il Pace, l'indirizzo midiacco della ceramica, è forse da ricondurre a Zeusi.<sup>116</sup>

Il Nicole<sup>117</sup> ed il Ducati<sup>118</sup> attribuirono però l'indirizzo midiacco della ceramica del V secolo indistintamente a Zeusi ed a Parrasio.<sup>119</sup> Se veramente, come ritennero questi studiosi, la personalità del ceramista Meidias si è formata sotto l'influenza di ambedue quei pittori, la questione dell'origine parrasiana o zeusiana della nostra rappresentazione non può risolversi neanche sulla base dei caratteri stilistici midiaci.

Abbiamo però da aggiungere qualche altra considerazione che potrebbe indurci a ritenere più probabile dell'origine parrasiana quella zeusiana della nostra scena.

Già la Talfourd<sup>120</sup> avanzò l'ipotesi che le pitture del santuario di Dioniso ad Atene fossero opera di Zeusi. Le ragioni addotte da quella studiosa, anche se in parte accettabili, non sono però sufficienti. Quello che ci sembra più notevole è che i caratteri stilistici del dipinto della Domus Vettiorum concordano con alcune notizie che ci danno su Zeusi le fonti letterarie.

A differenza di Parrasio che è rimasto più legato alla tradizione, di Zeusi gli antichi ci parlano come di un innovatore. Egli è fra i pittori che hanno conosciuto la nuova via aperta da Apollodoro, di cui ha perfezionato le invenzioni.<sup>121</sup>

Quintiliano<sup>122</sup> parlando di Zeusi e di Parrasio dice: « *Quorum prior luminum umbrarumque invenisse rationem, secundus examinasse subtilius lineas traditur* ». Ora appunto nel dipinto pompeiano con-

<sup>116</sup> PACE, *art. cit.*, col. 77 (593).

<sup>117</sup> NICOLE, *Meidias*, p. 125 sgg.

<sup>118</sup> DUCATI, *Vasi di Midia*, p. 143.

<sup>119</sup> Il Nicole, oltre ai nomi di Zeusi e Parrasio fa anche il nome di Alcamene, sulla base dell'attribuzione a quest'ultimo della famosa « Venus Genetrix » del Louvre. Oggi che sappiamo quanto quell'attribuzione fosse infondata non possiamo considerare sicure alcune sue deduzioni.

<sup>120</sup> E. TALFOURD, J. H. S., vol. XVI, Parte I (1896), p. 156.

<sup>121</sup> Plinio, XXXV, 61.

<sup>122</sup> Quintil., *Inst. orat.*, XII, 10, 4.

trasti di luci e di ombre colpiscono anche a prima vista, modellano i corpi e ne mettono in risalto la plasticità.

Sempre secondo il Libertini, la scena del nostro cratere sembrerebbe seguire la tradizione euripidea. Questo potrebbe ammettersi se si accettasse la datazione che egli stesso dà del vaso (primi decenni del IV sec. av. C.). Ammettendo invece la datazione del Beazley (425 av. C.) dovremmo concludere che il vaso sia stato anteriore non solo alle Baccanti di Euripide (che - come si è detto - andarono sulla scena per la prima volta dopo la morte del poeta, cioè dopo il 406) ma addirittura anche alle pitture del tempio.<sup>123</sup> Sembra infatti che il tempio nuovo di Dioniso in Atene sia stato costruito fra il 421 ed il 415<sup>124</sup> circa. Di conseguenza le pitture (che forse - come pensava il Reisch - erano previste già nel progetto), date le condizioni politico-economiche di Atene in questo periodo, dovettero essere eseguite o contemporaneamente al tempio, o nell'anno 409-408 in cui fu completato l'Eretteo,<sup>125</sup> oppure dopo il 404. Più probabile ci sembra, il periodo di tranquillità che seguì la pace di Nicia del 421 a. C.

Se invece vogliamo prendere in considerazione l'anno 409-408 saremo comunque in epoca anteriore alle Baccanti e l'influenza della tragedia di Euripide si dovrà escludere egualmente. Resta la terza possibilità: che pitture e vaso siano stati eseguiti verso il 400 av. C. o dopo (bisognerà infatti lasciare un certo margine di tempo dalla fine della guerra del Peloponneso). Ci sembra però che lo stile del vaso non consenta una datazione tanto tarda.<sup>126</sup>

Le due Menadi richiamano infatti per lo stile e per l'atteggiamento, alcune figure dell'idria di Meidias di Londra ed altri prodotti di buono stile midiacò. Tra la fine del V e l'inizio del IV secolo si datano, d'altra parte, i vasi della necropoli del Fusco nei quali molte caratteristiche preannunciano già lo stile del IV secolo mentre questo non avviene per il nostro. Inoltre, accettando la datazione più bassa si dovrebbe pensare che gli Ateniesi abbiano lasciato per circa 18 anni incompleto il tempio di Dioniso.

<sup>123</sup> A meno che non si ammetta che le pitture si trovassero nel tempio più antico, il che in genere, non sembra molto probabile agli studiosi.

<sup>124</sup> Cfr. REISCH, *Eranos Vindob.* (1893), p. 1 sgg.

<sup>125</sup> CIA, IV, 3, p. 148.

<sup>126</sup> Ad una maggiore difficoltà si andrebbe incontro se si ammettesse con la Bieber, che le pitture viste da Pausania, si trovassero, non nel tempio ma nel portico annesso al teatro, perchè, secondo l'opinione più accettata, (BIEBER, *The history of the greek and roman theater* p. 120 sg. ed E. FIECHTER, *Das Dionisos Theater in Athen* p. 89 sg.), quella costruzione risalirebbe ai primi anni del IV sec. Cfr. LIBERTINI, *art. cit.*, p. 8.

Resterebbe un'altra possibilità: che le pitture risalgano ad un periodo anteriore alla tragedia euripidea, ed il nostro vaso a quello immediatamente posteriore. Ma, anche in questo caso, la difficoltà non sarebbe del tutto superata perchè la datazione del vaso non cambierebbe che di pochi anni.

La ragione per cui il Libertini ritiene che la scena del nostro cratere segua la tradizione euripidea è che Penteo è rappresentato in atto di subire la furia delle Baccanti, e non è armato e pronto a difendersi come sui vasi apuli.

A prescindere da quanto si è detto sopra sulla possibilità di riferire ad Euripide vasi con Penteo armato, si deve notare però che anche sul coperchio di pisside del Louvre il momento del mito è identico a quello del cratere centuripino o del dipinto pompeiano. Infatti, ad eccezione della spada, di cui si vede l'elsa sul fianco sinistro, ma di cui Penteo non si serve affatto, non c'è in questa scena nulla che richiami le rappresentazioni dei vasi apuli. Le Menadi afferrano l'infelice per le mani e per un piede tirando in direzioni opposte per farlo a pezzi e si vede chiaramente che egli soccombe alla loro furia. Al particolare della spada non possiamo dare eccessivo valore come facciamo, del resto, per l'arma che sta ai piedi della Menade di destra nel dipinto pompeiano. Una scena di dilaniamento con Penteo soccombente si ha dunque anche in questo coperchio di pisside e siccome esso è da datare intorno al 430 av. C. dobbiamo concludere che la rappresentazione di Penteo che subisce la furia delle Menadi non implica necessariamente l'origine euripidea della nostra scena.

Non sappiamo del resto quasi nulla del Penteo di Eschilo e quel poco che ci è noto non ci autorizza, come abbiamo visto, ad escludere che la scena del dilaniamento si svolgesse, nella sua tragedia, allo stesso modo di quella delle Baccanti di Euripide.

Riassumendo quindi ci sembra di poter affermare: I) che la rappresentazione del lato principale del cratere centuripino può risalire al dipinto di Atene senza però avere maggiori pretese di fedeltà all'originale rispetto al dipinto pompeiano; II) che non è molto probabile la sua origine parrasiana; III) che forse non segue la tradizione euripidea del mito.<sup>127</sup>

Queste le conclusioni prudenti che ci sembrano possibili dopo un esame minuto del problema.

ELENA TOMASELLO

<sup>127</sup> Il LIBERTINI (art. cit. p. 9) afferma che il Séchan collega ad Euripide il dipinto della D. Vett. proprio perchè Penteo vi appare inerme. Di tale affermazione io non trovo però riscontro in SÉCHAN, *Étud. sur la trag. gr.*, p. 310 n. 5.

SU UNA STATUETTA DI ERACLE DI TIPO FARNESE  
NEL MUSEO CIVICO DI CATANIA

Nella grande sala occidentale del Museo Civico di Catania è collocata — su un pilastrino sorgente in corrispondenza della porta ogivale che immette nella muda a cupola ricavata dalla torre centrale del lato ovest — una statuetta di Eracle in marmo bianco a grana minuta, alta cm. 57, contrassegnata col numero d'inventario 1088.

Già pertinente alla collezione di Ignazio Paternò, V Principe di Biscari (1719-1786), rappresenta l'Alcide nudo che, con il capo alquanto piegato a sinistra e reclinato sul petto, insiste sulla gamba destra e nel contempo, inclinandosi lateralmente, si appoggia con l'ascella sinistra alla clava coperta dalla leontea e puntellata su di un masso. L'abbassamento dell'osso iliaco sinistro, derivante dalla inclinazione del torso, fa avanzare la relativa gamba, ponendola quasi sulla diagonale del tronco. Il braccio sinistro non pende inerte, ma è leggermente contratto; quello destro, rotato in dietro, poggia sulla porzione superiore del medio gluteo la parte esterna del polso e tiene in mano tre pomi.

Sono di restauro il braccio destro al di sotto del deltoide, parte dell'avambraccio sinistro con relativa mano, il pube, la gamba sinistra fin poco sopra il ginocchio, la gamba destra fin quasi al terzo del femore, la base e buona parte della clava. Sono riattaccati invece il deltoide destro, parte delle spalle e la testa, la quale manca della punta del naso.

Nelle parti originali si nota quanto segue. I capelli, cinti da una tenia, e la barba a riccioletti con fluenti mustacchi incorniciano il volto allungato e magro, con naso schiacciato e fronte bassa, stretta e sfuggente, simili a quelli del pugile di Apollonio di Nestore, ora nel Museo Nazionale Romano. La fronte solcata da una profonda ruga ha i muscoli contratti, mentre la bocca ben modellata è leggermente schiusa. Un tozzo collo taurino s'imposta massiccio sulle amplissime spalle dalla molto sviluppata porzione cervicale destra del muscolo trapezio. Il deltoide ed il bicipite sono un poco ipertrofici nei confronti del tronco, che presenta un modellato armonioso. Regolare è lo sviluppo dei gran pettorali separati dalla lamina fibrosa, che mette in rilievo l'attacco della prima costola allo sterno e costituisce il normale proseguimento della linea alba. Non mancano di risalto l'arcata epigastrica, le quattro aponeurosi addominali e le tre inserzioni fibrose del gran retto dell'addome, di cui quella in corrispondenza alla nona co-

stola e l'ombelicale sono piuttosto ravvicinate. Come in tutti i marmi greci, è accentuata la porzione inferiore del grande obliquo sulla cresta iliaca e la linea inguinale ha un andamento semicircolare. Non ben determinato è il gran serrato. Il dorso è stato trattato con cura. Nelle poderose spalle curve spicca il rilievo scapolare con le protuberanze del gran rotondo e, più in basso, i vari fasci del gran dorsale e del piccolo obliquo inferiore. Il solco della spina dorsale si attenua nell'insellatura lombare, ove si nota il quadrato dei lombi. Da quel che rimane, della gambe possiamo dire che vi sono notati il sartorio, i due vasti ed il retto anteriore, ma non vi è il risalto anatomico del tronco.

Le parti di restauro si conformano, nelle proporzioni e nel modellato, a quelle originali, eccetto la mano sinistra che, oltre ad essere grande, presenta le grinze delle nocche in maniera non rispondente alla realtà, e la leontea rappresentata in modo alquanto ingarbugliato.

Questa scultura è notevole, per il fatto che è una buona replica tra le numerosissime — circa 110 — di un originale greco, che dovette godere grande favore in età romana imperiale. La più nota copia è quella colossale (alt. m. 3,17) firmata da Glykon di Atene e rinvenuta a Roma nelle Terme Antoniniane nel 1504. Fece parte della collezione Farnese e, benchè dal 1796 si trovi nel Museo di Napoli <sup>1</sup>, viene tuttora designata come Eracle Farnese.

Giacchè è la copia più famosa, si indica col termine di Eracle di tipo Farnese ogni rappresentazione dell'eroe in riposo, presentante il medesimo schema del colosso di Napoli.

Il nostro Ercole di tipo Farnese non fu notato da nessuno dei numerosi viaggiatori del sette e dell'ottocento che visitarono e descrissero molto sommariamente la collezione del Principe, conservata in un edificio contiguo al Palazzo Biscari alla Marina; tra loro annoveriamo il Brydon <sup>2</sup>, il Riedesel <sup>3</sup>, il Münter <sup>4</sup>, il Goethe <sup>5</sup>, il Dumas <sup>6</sup>. Non fu ricordato nè nella guida del Museo, elaborata, in forma epistolare, dall'abate fiorentino F. D. Sestini <sup>7</sup>, nè nelle descrizioni fatte dal Percolla <sup>8</sup>, dal Ferrara <sup>9</sup> e dal De Roberto <sup>10</sup>. Si

<sup>1</sup> A. RUESCH, *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*, 1908, pag. 90.

<sup>2</sup> P. BRYDON, *Sicily and Malta*, 1776, vol. I, pag. 143.

<sup>3</sup> BAR. DI RIEDESEL, *Viaggio in Sicilia*, trad. di Abbate, 1821.

<sup>4</sup> F. MÜNTER, *Reise durch Sicilien*, trad. di Peranni, 1823, vol. II, pag. 28-30.

<sup>5</sup> W. GOETHE, *Italien Reise*, trad. di Tomei, 1910, vol. II.

<sup>6</sup> A. DUMAS, *La Speronare*, 1888, vol. I, pag. 174.

<sup>7</sup> F. D. SESTINI, *Descrizione del Museo di Antiquaria e del Gabinetto di Istoria Naturale del Signor Principe di Biscari*, II ediz., Livorno, 1787.

<sup>8</sup> V. PERCOLLA, *Un'ora nel Museo del Principe di Biscari in Catania*, in *Prose*, 1865, pag. 232.

<sup>9</sup> F. FERRARA, *Storia di Catania*, 1829, pag. 560 sgg..

<sup>10</sup> F. DE ROBERTO, *Catania* (Collez. « Italia Artistica »), Bergamo, 1907.

trova invece menzionato e riprodotto nelle tavole XI-XII del catalogo redatto dal Principe colla collaborazione del Sestini, ma rimasto incompleto ed inedito <sup>11</sup>.

È quasi inutile dire che la statuetta è illustrata dal Libertini in *Il Museo Biscari*, il primo catalogo scientifico dei monumenti classici del Museo <sup>12</sup>.

Prima di esaminare il nostro marmo per rilevarne le caratteristiche stilistiche e stabilire l'epoca in cui fu eseguito, è opportuno, perchè venga inteso compiutamente, accennare alla fortuna che l'eroe godette in Grecia ed a Roma, alle difficoltà che si incontrano nel ricercare l'autore dell'originale dell'Eracle Farnese ed alle varie tesi formulate nel tentativo di risolvere il problema posto per l'appunto da questa ricerca.

L'imponente numero di statue dell'Alcide (non solo di tipo Farnese) tramandatoci dall'antichità dimostra che egli fu popolarissimo. In Grecia fu considerato il rappresentante della razza dorica e le due case regnanti di Sparta si vanarono di discendere da lui. Ebbe estesissimo culto, soprattutto come protettore degli atleti, dato che i suoi numerosissimi miti lo facevano eccellere nella forza fisica, la quale era tenuta in grande considerazione presso gli Elleni. Infatti in suo onore si celebravano feste con lotte ed agoni, e pare anche che egli abbia istituito i giuochi nemei. Nondimeno non si è d'accordo sulla sua origine, in quanto alcuni sostengono che è un eroe essenzialmente greco, altri lo credono preellenico, altri una divinità orientale passata in Grecia <sup>13</sup>.

Roma ne derivò il culto dalle colonie della Magna Grecia, dalla Etruria e dal Lazio. Si è però del parere che nell'Ercole romano, sotto l'aspetto greco, si debba vedere una vecchia divinità latina od italica, forse il dio Samo oppure Garanus, che fu, secondo alcuni scrittori latini, il vero uccisore di Caco. Era associato, come protet-

<sup>11</sup> Il manoscritto, il cui frontespizio reca la data del 1775, fu scoperto dal Libertini (cfr. G. LIBERTINI, *Il Museo Biscari*, 1930, Introduzione, pag. XXI).

<sup>12</sup> G. LIBERTINI, op. cit., pag. 13, n. 21, tav. IX.

<sup>13</sup> Per le questioni sull'origine del culto di Ercole e per le sue imprese, cfr. fra i moltissimi studi: A. FURTWÄNGLER, *Herakles*, in « Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie », 1884-1890, coll. 2135-2136; N. TURCHI, *Ercole*, in « Enciclopedia Italiana », XIV (1932), pag. 191; G. R. LEVY, *The oriental origin of Herakles*, in « J. H. S. », 54 (1934) pag. 40 sgg.; R. DUSSAUD, *Melkart* in « Syria », XXV, 1946-48, pag. 205 sgg.; P. COMMELLIN, *Mythologie grecque et romaine*, 1948, pag. 252 sgg.; F. BROMMER, *Herakles, die zwölf Taten des Helden in der antiken Kunst und Literatur*, 1953.

tore degli uomini, a Giunone, protettrice delle donne, e quindi è da identificare col Genius o Juppiter degli uomini (Dius Fidius). Sembra inoltre che sia stato messo in rapporto con Diana. Ebbe gli epiteti di Victor ed Invictus, e fu filosoficamente inteso come il trionfatore sulle passioni e sulla morte. In età imperiale venne poi messo in connessione con le aspirazioni dell'Impero: Commodo si identificherà con il Romanus Hercules, Massimiano si farà chiamare Herculus <sup>14</sup>.

Nell'iconografia i Romani adottarono, a volte con modifiche, i tipi ellenici, cosicchè questi ci sono quasi tutti noti da copie di età imperiale. Appunto per questo e per altri motivi che diremo in seguito, si riporta l'originale dell'Eracle Farnese in una creazione greca.

Le antiche fonti ci danno notizia di statue greche di Ercole, di cui molte sono opera dei più famosi scultori e bronzisti <sup>15</sup>, ma, quando bisogna far risalire una particolare copia ad un determinato originale ed identificarne l'autore, ci troviamo in imbarazzo, perchè o il nome dell'autore è accompagnato da una insufficiente descrizione dell'opera, oppure si ha la descrizione senza il nome dell'artista, come nel caso del nostro Ercole <sup>16</sup>. Allora l'attribuzione si può fare solo in base a motivi stilistici, epigrafici, storici, numismatici.

Gli studiosi, nel cercare di stabilire l'epoca dell'originale del colosso di Napoli ed identificarne l'autore, si sono fondati, oltre che sulla copia di Glykon, anche sulle due fiorentine del Palazzo Pitti e degli Uffizi. La prima reca l'iscrizione ΑΥΣΙΗΗΟΥ ΕΡΤΟΝ,<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Per l'origine, il culto ed i vari santuari dell'Ercole romano cfr.: A. FURTWÄNGLER, *Hercules*, in op. cit., col. 2255 sgg.; J. G. WINTER, *The Mith of Hercules at Rome*, Univ. of Michigan, serie IV (1910) pag. 171 sgg.; G. WISSOWA, *Religion und Kultus der Römer*, II ed. 1912, pag. 271 sgg.; J. BAYET, *Les origines de l'Hercule Romain*, 1926; HELGE LYNGBY, *Beiträge zur Topographie des Forum Boarium Gebietes in Rom*, 1954.

<sup>15</sup> Diamo un elenco degli artisti che eseguirono statue di Ercole, in base alle notizie spigolate dall'OVERBECK in *Die antiken Schriftquellen* (1868), segnando a fianco di essi e tra parentesi il paragrafo in cui si trovano: Dedalo (100, 101, 102, 107); Dipoino e Scillide (321, 325, 326); Agelada (393, 394); Onata (428); Lafao di Fliunte (487, 488); Mirone di Eleutere (533, 536, 540); Fidia (?) (773); Alcamene (823); Policeto (944, 945); Nicodamo di Menalo (1028); Scopas (1154); Lisippo (1453 e da 1468 a 1477); Damofonte di Messene (1559, 1562); Senocrito ed Eubio (1578); Senocrito (1581); Menestrato (1610).

<sup>16</sup> L'Eracle Farnese si trova descritto in una *exphrasis* (XV) di Libanio (cfr. PETERSEN, *Comm. de Libanio*, II, 20).

<sup>17</sup> J. MARCADÈ, *Recueil des signatures de sculpteurs Grecs*, 1953, I, 70.

non autentica però, essendo la statua una copia romana, a cui fu adattata la testa di Commodo. Tuttavia in base a questa iscrizione se ne cominciò ad attribuire, sin dal principio del secolo scorso, l'originale a Lisippo<sup>18</sup>, sebbene le fonti non parlassero di un suo Ercole di questo tipo<sup>19</sup>.

L'Overbeck ritiene che esso abbia fatto parte del gruppo rappresentante Ercole nel giardino delle Esperidi, uno degli *athla* dell'eroe eseguiti da Lisippo per Alizia, dato che si trova riprodotto a rilievo su di una porta della cinta della città<sup>20</sup>.

Questo argomento non è riconosciuto valido dallo Weizsäcker<sup>21</sup>, perchè in questo caso Ercole non avrebbe dovuto nascondere dietro il dorso l'elemento fondamentale della composizione: le mele<sup>22</sup>. D'altro canto egli non ritiene l'originale opera di Lisippo, e pertanto, cercando conferma nella scena del ritrovamento di Telefo su una lastra del fregio interno dell'Ara di Pergamo<sup>23</sup>, sostiene che la statua in origine fece parte di un gruppo, eretto sotto Attalo I, rappresentante Ercole che trova Telefo. Riproduzioni di questo gruppo si avrebbero, oltre che nel rilievo anzidetto, su monete e nel dipin-

<sup>18</sup> E. Q. VISCONTI, *Il Museo Pio Clementino*, 1818, vol. III, pag. 221; STEPHANI, *Ausruhende Herakles*, 1854, pag. 186; BURSIA, « Allg. Encycl. » I, LXXXII, pag. 501; A. CALI, *Intorno la statua colossale dell'Ercole Farnese: osservazioni*, (in « Rendic. R. Accad. di Archeol. » 1864, II sem., pag. 304). Molto prima invece il Winckelmann aveva ritenuto la statua un originale ed aveva esaltato Glykon come un grande artista, ricco di spirito poetico e di forza ideale (cfr. G. G. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1763, trad. di C. Fea, vol. III, lib. X, pag. 589).

<sup>19</sup> Le fonti descrivono cinque statue di Ercole in riposo di Lisippo: Ercole seduto in Taranto, poi a Roma, infine a Bisanzio (Plinio, N. H., XXXIV, 40; Strabone, VI, pag. 278; Plut., *Fab. Max.*, 22; Suida, a. v.); Ercole che getta la leon-tea in un cesto (Niceta Choniata, *De Alexio Isaaci*, Ang. 1, III, pag. 687, ed. Bonn); Ercole seduto su un cesto, su cui è distesa la leon-tea, a Bisanzio (Niceta Choniata, *De signis Constantinop.* 5, pag. 859, ed. Bonn); Eracle epitrapezita (Marziale, IX, 44, 45; Stazio, *Selve*, IV, 6); Eracle nudo ed inerme (*Ant. Plan.* IV, 103-104). Purtroppo non si sa come fosse l'Eracle dell'agorà di Sicione (Paus. II, 9-8).

<sup>20</sup> J. OVERBECK, *Geschichte d. griech. Plastik*, 4<sup>a</sup> ed. 1892-94, II, pag. 391.

<sup>21</sup> P. WEIZSÄCKER, *Bemerkungen zum Farnesischen Herakles*, in « Archäologische Zeitung », XL, 1882.

<sup>22</sup> Questo attributo divenne noto in età ellenistica e perciò nella esegesi della statua non viene considerato da coloro che ne datano l'originale prima di detta epoca.

<sup>23</sup> G. RODENWALDT, *Das Relief bei den Griechen*, 1923, fig. 116, c.



to di età flavia, trovato nella Basilica di Ercolano <sup>24</sup>. In età romana poi la figura sarebbe stata isolata e costituita come motivo a sè.

Questa tesi non è accettata dal Friedrichs <sup>25</sup>, poichè su una moneta dell'età di Alessandro <sup>26</sup> Ercole è già isolato; ed egli è piuttosto dell'opinione del Bumbary <sup>27</sup>, secondo cui si tratta dell'Ercole di Lisippo nel mercato di Sicione <sup>28</sup>.

Walter Amelung, illustrando la replica degli Uffizi <sup>29</sup>, la ritiene copia di un originale lisippeo per la microcefalia, per la posizione delle gambe, che confronta con quella del Sileno con Dioniso bambino fra le braccia, nel Vaticano <sup>30</sup>, e per l'espressione di raccolta mestizia.

Come copia migliore il Collignon <sup>31</sup> giudica il bronzetto della Umbria al Louvre, già nella collezione Tyskiewicz <sup>32</sup>, e come testa migliore quella del Museo Britannico, lavoro di artista pergameno <sup>33</sup>.

Una nuova interpretazione dell'Eracle Farnese dà lo Svoronos <sup>34</sup>, a proposito della copia marmorea ripescata al largo di Anticitera.

<sup>24</sup> W. HELBIG, *Wandgemalde*, 1868, n. 1143; G. E. RIZZO, *La pittura ellenistico-romana*, 1927, tav. LXIX.

<sup>25</sup> C. FRIEDRICHs - P. WOLTERS, *Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke*, 1885, pag. 449, n. 1265.

<sup>26</sup> B. W. HEAD, *Numismatic chronicle*, 3 ser. III, 1883, tav. 1,5.

<sup>27</sup> BUMBARY, in B. W. HEAD, op. cit., 1883, pag. 9.

<sup>28</sup> Molti studiosi sono del parere che la pittura di Ercolano sia una copia, più o meno fedele, di opera pergamena, ma che l'Eracle sia stato desunto da un tipo statuario del IV sec., probabilmente opera di Lisippo (cfr. A. VON SALIS, *Der Altar von Pergamon*, 1912, pagg. 141-146; E. PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, 1923, § 892; P. MARCONI, *La pittura dei Romani*, 1929, pag. 30; M. HALMITON SWINDLER, *Ancient Painting*, 1931, pagg. 308-309; K. SCHEFOLD, *Pompejanische Malerei*, 1952, pag. 140). Tuttavia non ci sembra esatto supporre a base dell'Ercole del fregio di Pergamo e del quadro di Ercolano quello di tipo Farnese. Infatti l'Eracle di Pergamo ne differisce e per la posizione della mano destra, che funge da cuscinetto tra l'ascella e la estremità della clava, e per la posizione delle gambe, che sono incrociate. Evidentemente ripete lo schema di una statua che è del tutto diversa da quella di Napoli. Lo stesso dicasi per l'Eracle di Ercolano, che ricorre anche su un frammento di vaso aretino (DRAGENDORFF-WATZINGER, *Arretinische Relief Keramik*, 1948, pag. 158, aggiunta 9, n. 83, frammento di Heidelberg, dell'officina di L. Pomponio Pisano), in quanto differisce dal Farnese per la posizione policletea delle gambe.

<sup>29</sup> W. AMELUNG, *Führer durch die Antiken in Florenz*, 1897, pag. 31, n. 40.

<sup>30</sup> P. DUCATI, *La scultura greca dei tempi aurei*, 1943, II, pag. 53.

<sup>31</sup> M. COLLIGNON, *Lysippe*, 1904, pag. 75.

<sup>32</sup> P. DUCATI, *Arte classica*, III ediz., 1952, fig. 545.

<sup>33</sup> S. REINACH, *Recueil de têtes antiques*, 1903, tav. 236, pag. 191.

<sup>34</sup> J. N. SVORONOS, *Das Athener National Museum*, 1908, vol. I, pag. 55 sgg..

Considerando che, nella rappresentazione di eroi o divinità che son discesi nell'Ade, compare un masso o una colonna, a cui si appoggiano o meno, indicante il confine tra il nostro mondo e quello sotterraneo, identifica quello su cui è appoggiata la clava di Ercole come l'ἀγέλαστος πέτρα dell'Ade. Quindi l'eroe sarebbe rappresentato nel momento che precede la sua discesa nell'Ade, per portarne fuori Cerbero. E poichè questo mito era molto diffuso nella Argolide, crede che l'originale lisippeo si trovasse ad Argo.

La teoria dello Svoronos è suggestiva ed andrebbe accettata senza riserve, se non nascesse il dubbio che il masso avesse una funzione pratica, cioè quella di sollevare la clava fino ad altezza conveniente, perchè l'eroe vi si potesse appoggiare con l'ascella.

Interessanti considerazioni fa il Cultrera in due lavori <sup>35</sup> dove, polemizzando con il Collignon <sup>36</sup>, sostiene che le « montagne di muscoli » della copia di Glykon e degli Uffizi non sono dovute al gusto dei copisti romani o dei loro clienti, come dirà in seguito anche il Dickins <sup>37</sup>, ma a quello degli artisti asiani, che trasformarono un originale non attribuibile a Lisippo con sicurezza, sebbene della fine del IV sec.. Per altri invece l'ipertrofia muscolare è dovuta al fatto che il copista, nel tradurre in marmo l'originale bronzeo di Lisippo, erroneamente riprodusse l'accentuata modellazione, che è necessaria nel bronzo per ottenere un evidente risalto dei piani <sup>38</sup>.

Il Lippold nel suo noto libro <sup>39</sup> conclude che è impossibile cercare di ricostruire stilisticamente l'originale del Farnese in base a piccole copie, giacchè con i procedimenti di allora non si potevano riprodurre con esattezza su scala ridotta le statue colossali, e che la scultura di Glykon ripete la grandiosità dell'Eracle di Sicione. Quanto alla datazione della copia, mancano sicuri indizi tecnici per poterla fissare e niente prova che Glykon sia stato il Marco Aurelio Glykon della scuola di Afrodizia <sup>40</sup>.

Benchè fosse stato sostenuto che non vi fosse alcun elemento per

<sup>35</sup> G. CULTRERA, *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, 1907, vol. I, pag. 127; idem, *Una statua di Ercole*, in « R. Acc. Linc. », 1910 CCCVII, pag. 61 dell'estratto.

<sup>36</sup> COLLIGNON-BAUMGARTEN, *Geschichte der griechischen Plastik*, II, pag. 459.

<sup>37</sup> G. DICKINS, *Hellenistic sculpture*, 1920, pag. 70.

<sup>38</sup> H. BULLE, *Der schöne Mensch im Altertum*, 1912, pag. 136.

<sup>39</sup> G. LIPPOLD, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, 1923, pagg. 56, 68, 72, 83, 85, 148.

<sup>40</sup> Per la firma di questo artista si veda M. SQUARCIAPINO, *La scuola di Afrodizia*, 1943, pag. 1, n. 3.

attribuire l'originale a Lisippo, dato che le divergenze di motivo statuario e stilistico nelle copie sono tali da rendere impossibile la determinazione dello stile della statua originale <sup>41</sup>, il Della Seta, tracciando la magistrale storia dell'Arte attraverso la modellazione del nudo <sup>42</sup>, sanzionava in modo definitivo l'appartenenza dell'originale dell'Eracle Farnese a Lisippo, mediante una accurata analisi della trattazione anatomica. Il copista « non tralascia e non attenua, non aggiunge e non esagera » nel riprodurre il nudo, il quale, per l'enorme sviluppo muscolare preannunziante l'ellenismo, dovette essere modellato da Lisippo negli ultimi anni del IV secolo, come dimostra pure la maestria con cui sono state rese le forme anatomiche e l'espressione patetica.

In questi ultimi decenni non si ha alcuna tesi sostanzialmente nuova circa l'originale del colosso di Napoli. Infatti si sono limitati gli archeologi ad una spiegazione della pronunziata muscolosità del Farnese con una graduale evoluzione nelle opere di Lisippo <sup>43</sup>, ed all'affermazione che nessuna delle statue di Ercole create da lui può essere datata prima del 332-31, giacchè fu la predilezione del Macedone per questo eroe <sup>44</sup> ad indurre l'artista a farne un suo particolare tema, di cui l'espressione più matura sarebbe proprio il nostro Ercole, eseguito poco prima del 323 <sup>45</sup>. La Bieber <sup>46</sup> ritiene probabile che l'originale si trovasse ad Atene, poichè è rappresentato su monete ateniesi, ed ateniese era Glykon <sup>47</sup>.

Non intendiamo dimostrare che l'Eracle Farnese non derivi da una opera di Lisippo, perchè in esso riscontriamo molte caratteristiche innegabilmente lisippee: la microcefalia, la sottigliezza delle giunture, l'espressione triste e stanca, che ricorre spesso nelle de-

<sup>41</sup> A. MAVIGLIA, *L'attività artistica di Lisippo ricostruita su nuova base*, 1914, pag. 68.

<sup>42</sup> A. DELLA SETA, *Il Nudo nell'Arte*, 1930, pagg. 372-384.

<sup>43</sup> G. RICHTER, *The sculpture and sculptors of Greeks*, 1950, pagg. 289-290; idem, *Three critical periods in greek sculpture*, 1951, pagg. 19-20.

<sup>44</sup> Per l'identificazione di Alessandro con Ercole, cfr. J. TONDRIAU, *Alexandre le Grand assimilé a différentes divinités*, in « *Revue de Philologie* », XXIII, 1949, pagg. 41-52.

<sup>45</sup> G. KLEINER, *Ueber Lysipp*, in « *Neue Beitrage zur klassischen Altertumswissenschaft* » 1954, pag. 227 sgg..

<sup>46</sup> M. BIEBER, *The sculpture of the hellenistic age*, 1955, pag. 36-37.

<sup>47</sup> Una voce discorde è quella di CHARLES SELTMAN (*Approach to greek Art*, 1948, pagg. 113-114) che definisce l'opera di Glykon una « cynical caricature » e una « magnificatio ad absurdum ».

scrizioni degli Eracli dell'artista, la nuova posizione delle gambe. Per quest'ultima molto convincente è il raffronto con il Satiro con Dioniso bambino tra le braccia, nel Vaticano, in cui, per le proporzioni agili e nervose, per l'impressione di movimento che desta, si è voluto vedere una copia del celebre Satiro di Atene.

Tuttavia siamo esitanti ad attribuire a Lisippo una statua, di cui sarebbe copia conforme il Farnese. Per quanto si possa essere inclini ad ammettere una evoluzione nella produzione di un artista greco, è assurdo pensare che l'artista di Sicione, educatosi al canone policleteo, si sia completamente allontanato dalla compostezza del modellato classico per produrre in uno stile essenzialmente barocco. Nelle sue ultime creazioni vi potrebbero essere stati tutt'al più degli elementi preannunzianti l'arte pergamena e ciò è anche conciliabile col fatto che Lisippo trascorse gli ultimi anni a Rodi, dove lavorò il figlio suo Chares e dove si hanno le prime opere barocche.

È più convincente l'idea che, accettando parzialmente la teoria del Cultrera, il bronzo — da immaginarsi per proporzioni simili al Satiro con Dionisio anzidetto — sia stato copiato da un artista pergameno, il quale lo trasformò secondo il particolare indirizzo della sua scuola. Su questa copia barocca si basarono tutte le altre copie successive, forse anche perchè nel frattempo l'originale era andato perduto.

Il lavoro di Lisippo, nel complesso frutto del suo temperamento e della sua fantasia, rispecchia le conquiste precedenti delle arti figurative. Infatti non mancano opere che possano aver suggerito al bronzista l'impostazione generale del tema. Di questi motivi ispiratori, visti in rappresentazioni del V e del IV secolo <sup>48</sup>, conviene far parola. Più che enumerare, però, le opere che interessano, è bene tracciare, attraverso le creazioni dei più noti artisti, lo sviluppo del tipo, rientrando nella classe dell'Eracle stante in riposo.

Questo ha il suo archetipo nelle statue virili di stile severo, in cui il dio o l'atleta è rappresentato insistente sulla gamba sinistra, mentre la destra è flessa e scartata, col braccio sinistro piegato ed il destro inerte. Si possono citare l'Atleta di Stefano, l'Apollo citaredo ignudo da Pompei e quello del Palazzo Ducale di Mantova. Non dissimile doveva essere l'Eracle di Onata, che ci viene descritto da Pau-

<sup>48</sup> Il Furtwängler alla voce *Herakles* dell'« Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie » tratta particolareggiatamente di queste rappresentazioni (coll. 2157 - 2173 - 2174).

sania con la clava nella destra e l'arco nella sinistra <sup>49</sup>, e quelli di Agelada argivo per il santuario di Melite e la città di Egio <sup>50</sup>.

L'Eracle di Mirone, eseguito in gruppo con Atena e Giove per Samo nel 441 a. C., concerne questo tipo, giacchè è stato identificato in una statuetta del Museo delle Belle Arti di Boston <sup>51</sup>. Mentre le gambe hanno la posizione delle statue menzionate, il braccio destro è proteso e si appoggia alla clava, il sinistro, piegato, è avvolto nella leontea.

L'Eracle di Policleteo in Roma <sup>52</sup> è stato riconosciuto in una statuetta del Museo Barracco <sup>53</sup>. L'eroe imberbe, fermo nella ponderazione policletea, protende il braccio destro, che doveva essere appoggiato alla clava, come nella statua di Mirone, e, con novella posa, appoggia il dorso della mano sinistra sul gluteo.

Oltre questo però Policleteo ne creò un altro, insistente sulla gamba destra e con la sinistra flessa e retratta, cioè nel solito schema policleteo, che si appoggia alla clava con l'ascella sinistra. La statua ci è testimoniata da un torso di Dresda <sup>54</sup>, mancante delle braccia e della testa, in cui subito salta agli occhi una certa durezza e sforzo, testimonianti la novità del tentativo. L'attribuzione del Mahler del torso in questione a Policleteo non è stata più presa in considerazione da un certo tempo, malgrado non vi fosse alcuna ragione per farlo. Infatti il torso trova un perfetto riscontro, per trattazione del nudo, in quello di un Ercole di Policleteo nel Museo delle Terme <sup>55</sup> ed il motivo di persone che si appoggiano ad un sostegno non manca nella produzione di questo scultore, in quanto si possono citare di lui almeno due sculture: la nota Amazzone ferita di Berlino ed il Narciso del Louvre <sup>56</sup>, il quale, con la destra dietro il dorso, si appoggia ad un pilastrino col braccio sinistro disteso. Del resto figure che si appoggiano al bastone con l'ascella erano comparse

<sup>49</sup> J. OVERBECK, op. cit., n. 428 (Paus. V. 25, 12).

<sup>50</sup> Idem, n. 393 (Scol. Aristoph. Ran. 504), n. 394 (Paus. VII, 24, 4).

<sup>51</sup> G. LIPPOLD, *Herakles des Myron*, Festschr. W. Amelung, 1928, pagg. 127-131); P. E. ARIAS, *Mirone*, 1940, pagg. 11, 22, tav. XI, 44; G. H. CHASE, *Greek and Roman antiquities*, 1950, pag. 53, fig. 65.

<sup>52</sup> J. OVERBECK, op. cit., n. 944 (Plinio, N. H., XXXIV, 56).

<sup>53</sup> C. ANTI, *Monumenti policletei*, 1921, pag. 503 sgg.; BIANCHI BANDINELLI, *Policleteo*, 1938, figg. 45-47.

<sup>54</sup> A. MAHLER, *Polyklet und seine Schüle*, 1902, pag. 147, fig. 48.

<sup>55</sup> A. DELLA SETA, *Il Nudo nell'Arte*, 1930, fig. 114.

<sup>56</sup> G. LIPPOLD, *Die griechische Plastik*, in «Handbuch der Archäologie», 1950, pag. 165, tav. 60.

sin dal primo trentennio del V secolo, e nel rilievo — stele funeraria di Orcomeno scolpita da Alxenore<sup>57</sup> — e nella pittura vascolare<sup>58</sup>.

Troviamo riprodotto questo Eracle policleteo, con varianti e contaminazioni più o meno sensibili, su rilievi e su vasi, anche dopo che fu creato il tipo Farnese<sup>59</sup>.

L'Eracle di Scopa, identificato nell'Eracle Lansdowne<sup>60</sup>, appartiene ad uno schema del tutto diverso da quello considerato da noi; tuttavia lo scultore col suo Meleagro dimostra di apprezzare lo schema della figura che si appoggia e che tiene la mano dietro il dorso, sebbene non vi introduca nessuna innovazione.

Si vuole vedere il motivo ispiratore dell'Eracle lisippeo nello Apollo Sauroctono e nel Satiro in riposo di Prassitele. Ci sembra tuttavia che Lisippo debba molto poco a queste due sculture, perchè la prima ha un ritmo completamente diverso, la seconda ripete il Meleagro scopadeo con maggiore abbandono ed ondulazione.

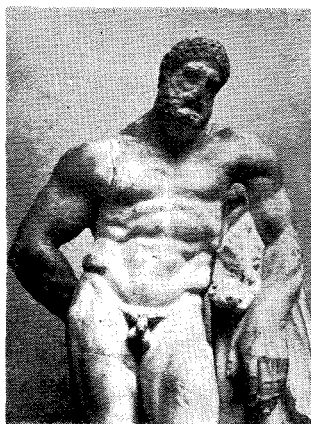
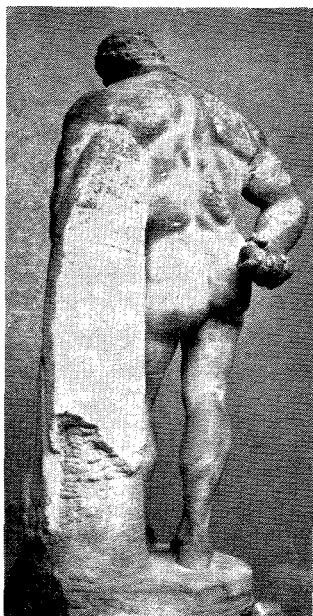
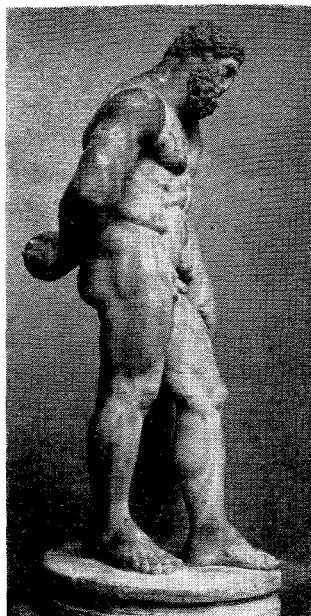
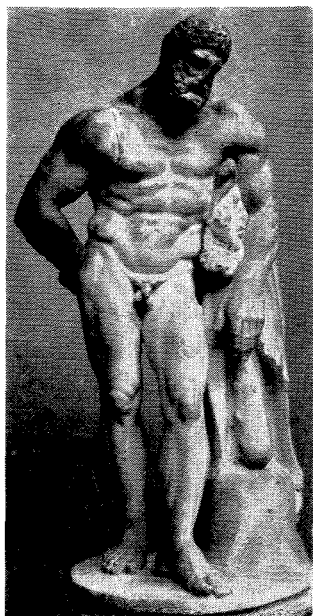
Possiamo quindi concludere che l'Eracle Farnese trova il suo prototipo nelle sculture policletee, ma ne differisce per il fisico maturo, il volto barbato con espressione di profonda mestizia, il tronco inclinato in avanti e, motivo del tutto nuovo, per la posizione della gamba sinistra non più flessa e retratta, ma avanzata.

<sup>57</sup> P. DUCATI, *Arte Classica*, III ed., 1952, pag. 295, fig. 246.

<sup>58</sup> cfr., ad es.: G. RICHTER, *Red figured athenian vases in the Metropolitan Museum of Art*, 1936, pag. 50, n. 26, tav. 27 (kalpis del Pittore di Syleus - 480-470 a. C.); pag. 66, n. 44, tav. 44 (tazza del Pittore di Brygos - 490-480 a. C.); pag. 79, n. 57, tav. 58 (tazza di Makron, 480 a. C.).

<sup>59</sup> Nella scultura si possono ricordare: il rilievo votivo di Ithome (R. SCHÖNE, *Griech. Relief.*, 1872, n. 112; S. REINACH, *Repertoire de reliefs grecs et romains*, 1912, vol. II, pag. 352, n. 1), risalente al V sec., il cui modello è anche palese nella struttura policletea della testa dell'eroe; l'ex voto di Zopyros, di età imperiale, in cui l'Eracle è barbuto e con la leontea annodata davanti al petto (J. N. SVORONOS, op. cit., tav. 76, n. 1456, pag. 460); ne ripetono la posa le figure di diverse stele funerarie, quali quella di Telesias, quella del British Museum n. 2223 (S. REINACH, op. cit., II, pag. 387, n. 4, e pag. 501) e quella di Hippomachos e Kallias (H. DIEPOLDER, *Die attischen Grabreliefs*, 1931, pag. 23, tav. 23), tutte databili dalla fine del V al principio del IV secolo. Nella pittura ricordiamo il quadro della Basilica di Ercolano, di cui si è parlato. Nelle rappresentazioni vascolari annoveriamo: un cratere a calice di Napoli (T. PANOFKA, *Zeus Basileus und Herakles Kallinikos*, 1847, in « Siebentes Programm z. Berl. Winckelmannsfest »), un cratere in cui Er. discute con Zeus (S. REINACH, *Repertoire des Vases Peints*, 1923-24, vol. II, pag. 327, n. 2), ed altri vasi con la scena di Er. nel giardino delle Esperidi (S. REINACH, op. cit., vol. I, pag. 236; K. SCHEFOLD, *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen*, 1934, n. 184, tav. 14,3/4; n. 233, tav. 48/2; G. RICHTER, op. cit., pag. 211, n. 166, tav. 163).

<sup>60</sup> P. E. ARIAS, *Skopas*, 1952, pag. 104, M. 4.



Statuetta di Eracle nel Museo Civico di Catania.





Un ultimo problema è quello delle varianti. In genere vengono considerate come varianti del tipo Farnese alcune statue che presentano differenze profonde. Noi conveniamo invece che ci troviamo in presenza di varianti, dovute all'estro dei copisti, solo quando i diversivi non intaccano lo spirito ed il ritmo dell'opera, come la rappresentazione di Ercole imberbe <sup>61</sup>, oppure con la leontea sul capo <sup>62</sup>, o con posa invertita <sup>63</sup>; negli altri casi le statue o sono vere e proprie creazioni o copie di lavori che possono risalire all'epoca stessa di Lisippo. Prendiamo ad esempio l'Eracle rappresentato sulla lastra del fregio di Pergamo. Doveva di certo riprodurre una statua già nota alla fine del IV secolo, poichè lo troviamo riprodotto su una moneta argentea di Crotone <sup>64</sup>, ed il motivo ricorre su una stele dello stesso periodo con figura virile ammantata <sup>65</sup>.

Su di un'idria dello stile di Kerč, databile poco dopo la metà del IV sec. ed assegnata al Pittore delle Esperidi <sup>66</sup>, appare un Eracle con le gambe nella posizione del Farnese, che però ne differisce per la mano destra al fianco e per il braccio sinistro piegato, avvolto nell'himation e puntellato sulla clava col gomito. Un confronto è stato fatto con l'Eracle Campana di Leningrado <sup>67</sup>, e si può dire che è vicino a quello bronzeo della Villa Albani <sup>68</sup>.

Non è facile dire in che rapporto stiano queste figure con l'opera di Lisippo; certo è che, se non si vogliono attribuire ad ignoti artisti a lui coevi, bisogna supporre che egli tentò più di una volta questo tipo di Ercole in riposo ed abbastanza per tempo, il che non è stato ritenuto improbabile <sup>69</sup>. A ciò non si oppone del resto la sua mirabile operosità, se bisogna prestar fede alla tradizione, secondo

<sup>61</sup> S. REINACH, *Repertoire de la statuaire grecque et romaine*, 1906, vol. I, pag. 463, statua di Dresda.

<sup>62</sup> S. REINACH, *Repertoire de la statuaire grecque et romaine*, 1906, vol. I, pag. 466, n. 1984 a.

<sup>63</sup> Idem, vol. I, pag. 476, n. 1984 d.

<sup>64</sup> B. V. HEAD, *Historia nummorum*, 1911, pag. 98; idem, *Hist. numism.* pag. 83.

<sup>65</sup> H. DIEPOLDER, op. cit., tav. 53 (stele funeraria frammentaria del Museo Nazionale di Atene).

<sup>66</sup> K. SCHEFOLD, *Untersuchungen*, pag. 101; G. RICHTER, *Red fig. ath. vases*, pag. 217, n. 171, tav. 166.

<sup>67</sup> WALDHAUER, *Skulpturen*, I, 27 tav. 8-9.

<sup>68</sup> M. BIEBER, *The sculpture of the hellenistic age*, 1955, fig. 79.

<sup>69</sup> A. DELLA SETA, *Eracle Malatesta* (in « Vita d'Arte », 1910); *Il Nudo nell'Arte*, pag. 372.

cui egli per ogni lavoro eseguito deponeva una moneta in uno scrigno, ove, alla sua morte, se ne rinvennero 1500.

Ed ora possiamo ritornare alla statuetta del Museo Civico di Catania.

Il fatto che ci troviamo di fronte ad una riduzione, se non ci permette di ricostruire l'originale con esattezza, come sostiene il Lipold, tuttavia non ci autorizza a non considerarla dal punto di vista artistico. Le copie, ed in questo diamo ragione allo Hamann<sup>70</sup>, sono opera d'arte e vanno quindi studiate; il loro esecutore, se ha capacità e gusto artistico, interpreta l'originale secondo il suo temperamento, conferendogli una particolare fisionomia. Tra copia e copia quindi si riscontrano notevoli differenze, e non solo stilistiche, dovute proprio a questo particolare modo di vedere dei singoli copisti. Ciò risulta ancor più chiaro confrontando la nostra statuetta con le copie più note.

La statua del Palazzo Pitti<sup>71</sup> ne differisce per le notazioni anatomiche meno marcate, per la posizione della testa poco reclinata, in cui l'espressione del volto è meno concentrata, ma più patetica, per il braccio sinistro inerte e per la posizione di completo abbandono sulla clava, che lascia del tutto sgravata la gamba sinistra. L'Eracle degli Uffizi<sup>72</sup> ha la stessa posizione e ritmo, ma le braccia sono più esili, il busto più magro e lungo rispetto alle gambe robuste. Molto simile è invece l'Ercole Farnese<sup>73</sup>, quanto alla posa, eccetto una lieve differenza per la torsione della testa e la posizione del braccio sinistro, ma se ne allontana per lo stile. Lo stesso dicasi per la statua da Anticitera<sup>74</sup>, la quale però ha la superficie talmente corrosa da non permettere confronti stilistici.

Il Libertini pone la statuetta di Catania accanto al bronzetto della collezione Tyskiewicz ora al Louvre. A parte l'altezza quasi uguale, notiamo che il bronzo parigino ha la testa più piccola, meno reclinata e con la barba più fluente; le spalle sono meno ampie; il torso più snello e schematico non si abbandona del tutto sulla clava, sebbene abbia una ondulazione più sentita; il braccio sinistro è la-

<sup>70</sup> R. HAMANN, *Original und Kopie*, in « Verlag d. Kunstgeschichtlichen Sem. d. Univ. Marburg », 1949-50, pag. 136.

<sup>71</sup> J. MARCADIÉ, *Recueil des signatures de sculpteurs grecs*, 1953 fig. a pag. 1, 70.

<sup>72</sup> M. BIEBER, *Three critical periods in greek sculpture*, 1951, fig. 35.

<sup>73</sup> Idem, *The sculpt. of the hellenistic age*, fig. 84.

<sup>74</sup> J. N. SVORONOS, op. cit., tav. XI, 1.

sciato penzoloni. Nell'insieme la replica presenta una rigidità e sostenutezza che il nostro non ha.

Più sensibili sono le differenze con altri bronzetti <sup>75</sup>. Una certa somiglianza presenta una testa del Metropolitan Museum <sup>76</sup>, per la forma oblunga del viso, per i capelli e la barba a riccioli, per la contrazione dei muscoli frontali.

Dopo questa breve rassegna possiamo dire che il marmo del Castello Ursino è, quanto a posizione e ritmo, e pur nelle sue ridotte dimensioni, molto vicino alla copia di Glykon e a quella da Anticitera, e, al par di esse, suscita l'idea di un forza poderosa, costretta entro un corpo adusto, certamente non snello, ma vigoroso, gagliardo come una colonna dorica.

Il figlio di Alcmena riposa e non ha l'abbandono di chi è ormai prostrato nell'animo. L'espressione del viso non è stravolta ed inebetita, come quella dell'Ercole furente, uccisore dei figli, travolto nel senno, folle di vergogna e di orrore, dall'animo fiaccato, quale ce lo descrive Euripide, ma è grave e dignitosa, soffusa di mestizia, con lo sguardo rivolto alla madre terra, quasi in un muto e contenuto rimprovero. Sembra stanco dagli innumeri *athla*, e questo stato psicologico gli fa reputare vane le sue gesta gloriose, tanto da nascondere dietro il dorso il frutto della ultima fatica. Tuttavia la pacata mestizia, la posizione stante, il busto non totalmente abbandonato sul sostegno e la contrazione del braccio sinistro tradiscono in lui tanta energia, dando l'impressione che da un momento all'altro debba riscuotersi da questo fugace torpore dell'animo, rizzarsi, prendere clava e leontea, e scendere nell'Ade, ove incatenerà Cerbero tricipite.

Interessa nella nostra scultura non solo la vitalità che da essa traspare, ma anche il modellato del torso. Mentre nell'Ercole Farnese ed in quello scolpito ad alto rilievo nel capitello delle terme di Caracalla <sup>77</sup> l'anatomia non è che un pretesto per generare fortissimi effetti chiaroscurali pieni di vibrazioni e la linea è concepita quale arabesco continuo <sup>78</sup>, qui la linea a segmenti spezzati non esiste, e non si hanno accecanti sbattimenti di luce. Il passaggio da un

<sup>75</sup> M. BIEBER, op .cit. fig. 398; K. NEUGEBAUER, *Die griechischen Bronzen der klassischen Zeit und des Hellenismus*, 1951, n. 80.

<sup>76</sup> G. RICHTER, *Catalogue of greek sculptures in the Metropolitan Museum of Art*, 1954, pag. 77, n. 130, tav. XCIX a, b. La testa n. 131, tav. XCIX c-e, è cinta dalla tenia, come quella del nostro, ma con le estremità pendenti.

<sup>77</sup> P. DUCATI, *L'Arte Classica*, 1952 pag. 682, fig. 845.

<sup>78</sup> P. E. ARIAS, *La scultura romana*, II ed. 1943, pag. 170.

piano all'altro, da un muscolo all'altro non è nè brusco, nè reciso, ma avviene con una certa morbidezza. La luce e l'ombra si avvicinano con frequenza, ma senza tumultuosità.

Non si può negare che il copista sia passato attraverso una sentita esperienza barocca, soprattutto per la tendenza ad animare i piani mediante un ricco movimento di masse. Egli si contiene però entro limiti non smodati e non gli è del tutto estraneo un certo gusto per lo sfumato. L'amore per l'arabesco e la linea spezzata nondimeno prorompono nella testa, dove il viso teso e scarno, la contrazione dei muscoli, i capelli e la barba a riccioletti creano una superficie agitata e tormentata.

Non manca l'eco della composta tradizione classica nella linea inguinale geometrizzante, si direbbe policletea, nel sobrio accenno dei muscoli del basso ventre e delle gambe, nell'occhio senza indicazione della pupilla.

Il copista ha fatto un'opera stilisticamente eclettica, giacchè vi si colgono le tendenze e le maniere delle varie scuole, di cui ebbe esperienza. Nondimeno, rivivendo con un barocco moderato la copia di Glykon, ci ha offerto incosapevolmente un torso che può dare l'idea di quello che doveva essere l'Ercole di Lisippo, se si accetta la tesi di coloro che ritengono che il bronzista di Sicione lo creò negli ultimi anni della sua vita, quando il gusto del barocco cominciava a permeare le sue statue.

Il marmo di Catania è una copia di età romana e, tenendo conto di alcuni elementi, può facilmente datarsi. Infatti ripete con molta approssimazione, specie nel rendimento della testa, l'opera di Glykon, che, insieme al Toro Farnese e ad altre sculture delle Terme di Caracalla, è collocata tra la fine del II secolo e l'età dei Severi, quando si affermò una corrente d'arte ispirata soprattutto alle creazioni dell'ellenismo barocco, delle quali i copisti ne accentuarono i caratteri <sup>79</sup>. Quindi il nostro Ercole può essere assegnato con sicurezza ai primi decenni del III secolo, periodo in cui la statua colossale delle Terme Antoniniane destava grande interesse ed era molto apprezzata, come testimoniano le riproduzioni in sarcofaghi a colonnette di età severiana <sup>80</sup>, nei rilievi dei pilastri della Basilica

<sup>79</sup> M. PALLOTTINO, *Arte figurativa ed ornamentale*, 1940, pag. 124.

<sup>80</sup> S. REINACH, *Repertoire de reliefs grecs et romains*, 1912, vol. III pag. 298, n. 1; G. M. RICHTER, *Ancient Italy*, 1955, pag. 96 (Museo dei Conservatori, sala VI, n. 3). Per la datazione dei sarcofaghi a colonnette cfr. P. DUCATI, *L'Arte in Roma dalle origini al secolo VIII*, 1938, pag. 297.

di Leptis Magna eseguiti da artisti della scuola di Afrodisia <sup>81</sup>, i quali ne scolpirono statue singole <sup>82</sup>, e finanche in terra sigillata <sup>83</sup>. La summentovata descrizione di Libanio e la menzione che ne fa un papiro di Ginevra <sup>84</sup> confermano la notorietà dell'opera.

A far datare nei primi anni del III sec. d. C. la nostra statuetta, oltre le considerazioni anzidette e l'uso del trapano evidente nei capelli e nella barba, concorre anche il fatto che il Loewy, nella sua raccolta di firme, cita una base di Catania nel Museo Biscari con l'iscrizione Γλῦκων Ἀθηναῖος ἐποίησεν<sup>85</sup>. La notizia è da accogliere con riserva, dato che il Loewy la desunse da scrittori, e nel Museo non esiste nessuna base con questa iscrizione. Può darsi tuttavia che essa, pertinente alla statuetta, sia andata perduta per un qualsiasi accidente, mentre era ancora vivo il principe Ignazio Paternò.

A questa datazione ci porta infine l'eclettismo stilistico che abbiamo riscontrato, proprio dell'età dei Severi, in cui al barocco si accompagnano una corrente neo-illusionistica e motivi classicistici <sup>86</sup>.

È probabile che il luogo di provenienza della statuetta sia Catania stessa, ove già si sono trovate altre statue di Eracle. Infatti buona parte della collezione Biscari proviene dagli scavi eseguiti in questa città dallo stesso Principe. Se poi si considera che questo tipo di Ercole si trova con frequenza negli edifici termali, data la funzione simbolica e pratica che i Romani davano all'arte — in questo caso l'Alcide simboleggia la salute ed il vigore fisico che si acquista nei bagni —, non sarebbe erroneo pensare che il nostro era posto in qualche nicchia di una delle numerose terme che allietavano la vita dei Catanesi del III secolo d. C..

ELIO MILITELLO

<sup>81</sup> M. SQUARCIAPINO, *La scuola di Afrodisia*, 1943, pag. 90, tav. XXVIII a.

<sup>82</sup> JALE INAN, *Skulpturen aus Side*, Ankara, 1952, pagg. 72-79.

<sup>83</sup> F. OSVALD - D. PRYCE, *An introduction to the study of terra sigillata*, 1920, pag. 140, tav. XXXV, n. 10 (officina di Cibiso).

<sup>84</sup> G. Q. GIGLIOLI, *Arte greca*, 1955, II pag. 671.

<sup>85</sup> E. LOEWY, *Inschriften griechischer Bildauer*, 1885. n. 507.

<sup>86</sup> M. PALLOTTINO, op. cit., pag. 123.

## COFANETTO CON SCULTURE IN OSSO NEL TESORO DELLA CATTEDRALE DI SIRACUSA

La mostra d'arte sacra, tenutasi nel 1954 a Caltanissetta, fu una vera rivelazione anche per gli studiosi, i quali ebbero la possibilità di ammirare autentici capolavori pressochè ignorati, che la cura degli espositori aveva disseppellito dai fondi di insigni chiese monastiche e dai tesori delle più antiche cattedrali di Sicilia. Lo stupore fu comune agli stessi vescovi e ai molti ecclesiastici i quali, in gran parte, ignoravano di essere depositari di un così vistoso patrimonio d'arte. Trattavasi, in generale, di suppellettile che, non essendo più adatta alle esigenze del culto, era andata a finire in depositi difficilmente accessibili. In quella circostanza fu espresso il voto che venissero creati dei musei diocesani, destinati ad accogliere gli arredi sacri di carattere artistico i quali, dal punto di vista liturgico, sono generalmente considerati interdetti.

Il cofanetto del Tesoro di Siracusa appartiene ad una tale categoria. Una semplice segnalazione ne fece nel 1907 E. Mauceri<sup>1</sup>; ma, nell'insieme, il pezzo si può considerare inedito. Un sommario restauro tendente, soprattutto, ad evitare la dispersione delle rimanenti lamelle di osso venne eseguito, alcuni anni addietro, dalla Direzione del Museo Bellomo. Purtroppo non poche delle lamelle mancano e la loro ricerca è riuscita vana.

Quando e in seguito a quali circostanze il cofanetto sia entrato a far parte del Tesoro della Cattedrale, non si può determinare. Non c'è traccia negli archivi della chiesa di vecchi inventari. Quelli che esistono sono relativamente moderni e sono redatti con finalità pura-

---

<sup>1</sup> E. MAUCERI, *Il tesoro del duomo di Siracusa*, in « L'Arte », X, (1907): « Notevole... una cassetтина... foderata di tavolette di avorio con figure a bassorilievo e dipinta, rappresentanti sul coperchio i segni dello zodiaco e sulla faccia varie scene allusive alla vita dei campi. Trattasi di un lavoro quattrocentesco che, secondo me, ha rapporti con un'arte esotica, probabilmente spagnola ».

mente amministrative. Nessun accenno alla provenienza, nessun riferimento cronologico.

Il cofanetto era evidentemente destinato a conservare oggetti di valore, com'è confermato dalla presenza di una serratura che ne assicurava la chiusura. Ha forma rettangolare, con coperchio rialzato a piramide tronca. Misura cm.  $33 \times 19$  e cm. 19 di altezza.

Lo scheletro di legno è completamente rivestito di lamine di osso scolpite e dipinte. I bordi sono chiusi da listelli di osso che ne formano l'intelaiatura. Quelli della base sono due, sovrapposti; l'inferiore è liscio, il superiore è attraversato da una tenue scozia. Lo stesso il criterio decorativo dei listelli del coperchio. Quelli mancanti sono stati sostituiti da altri in legno. Sopravvivono, invece, i listelli destinati a segnare la separazione degli scomparti; hanno tutti la stessa decorazione, consistente in una linea ondulata fortemente incisa, che si snoda, sotto forma di nervature, con integrazione di colori.

Per poter conferire un completo sviluppo ai due temi iconografici svolti nella decorazione è stato necessario dare al coperchio una struttura a sezione piramidale. I pannelli, infatti, destinati a contenere l'intero svolgimento delle rappresentazioni, dovevano essere 24: dodici per accogliere i simboli dei mesi dell'anno e dodici i segni zodiacali.

I lati maggiori contengono, rispettivamente, quattro pannelli, due i minori. Ma il lato frontale, dovendo dar posto alla serratura, è stato frazionato in cinque scomparti; quello mediano non reca quindi alcuna decorazione figurata.

\* \* \*

Nella cassa si raccolgono le rappresentazioni dei mesi o dei lavori o simboli ad essi corrispondenti: otto nei lati maggiori e quattro nei minori. Nel lato frontale, come si è detto, l'applicazione della serratura ha imposto la necessità di un quinto pannello, che ha ridotto le proporzioni degli altri quattro. La serratura occupa il pannello centrale, lasciando libero, in basso, un breve settore rettangolare, dove è stata applicata una piccola lamella, che reca un poco chiaro motivo cuoriforme, color rosa, con decorazione fogliacea ai lati, di colore celeste. Il ciclo figurativo s'inizia a destra della serratura (fig. 1).

*Gennaio.* Su un fondo verde-scuro, variato dal tortuoso rameggiare di virgulti dorati, si profilano, su diverso piano, due figure maschili, con capelli dorati, calzari e scarpe celesti che incedono, curvi, verso destra e sembrano maneggiare dei ronchetti. In alto due torri

bugnate con coronamento cuspidato e due tende con tetto conico.

*Febbraio.* Un personaggio ben piantato, indossante una corta blusa, con barba e baffi, si volge, con la testa in posizione di tre quarti, verso sinistra, dove sembra di poter ravvisare delle spighe che si protendono in alto. Il personaggio, dal volto rigido e severo, porta le braccia ripiegate; sul sinistro si posa un uccello, dal profilo vivace. All'estremità superiore il consueto schieramento di costruzioni, una sola delle quali bugnata. I colori variano: dal celeste delle costruzioni con profilature dorate, si passa al verde-scuio dello sfondo, al rosa dei calzari, delle scarpe, del berretto.

*Marzo* (sul lato corto di destra). Mutila la prima lamella, ma, nell'insieme, la rappresentazione è integra (fig. 2). Un personaggio maschile che, colla sinistra, sorregge un ramo dalla densa chioma, cavalca un cavallo che incede a testa elevata. Dietro siede, *more muliebri*, una donna. Questa porta sul capo una specie di cuffia, che scende sino alle spalle; l'uomo ha un berretto tondo, di sotto al quale vengon giù copiosi capelli. Verde è il piano di calpestio attraverso cui si muove il cavallo; il colore naturale dei due personaggi ha qualche profilatura dorata.

*Aprile.* Su uno sfondo rupestre verde-scuio, dominato da due alberi dal tronco dorato e dalla chioma verde, si staccano, simmetricamente disposti su piani diversi, due personaggi. Di uno s'intravedono, dietro una specie di tronco tortile, il torso e la faccia barbata. In piena visibilità si presenta, invece, il personaggio di primo piano, chiaramente identificabile: una donna, seduta a ridosso di un recinto, comprime contro le ginocchia un agnello, non si comprende bene a quale scopo. Dietro il recinto, rivestito di piccoli blocchi, è ravvisabile la testa di un altro agnello. Le figure hanno colore naturale, con variazioni dorate nei capelli. Egualmente dorato è l'agnello.

Delle quattro lamelle del lato maggiore opposto a quello frontale se n'è salvata semplicemente una.

*Maggio.* Manca.

*Giugno.* La lamella è incompleta (fig. 3); il settore destro è andato disperso. Una figura femminile domina la scena. Ha come sfondo una specie di tendaggio, tessuto di sottilissimi fili. Si volge a destra, tenendo in mano una treccia falcata, la cui estremità è raccolta da un secondo personaggio femminile, di cui s'intravede soltanto una parte della testa e del volto. Le due figure mantengono il colore naturale ad eccezione del cingolo e del cercine di color



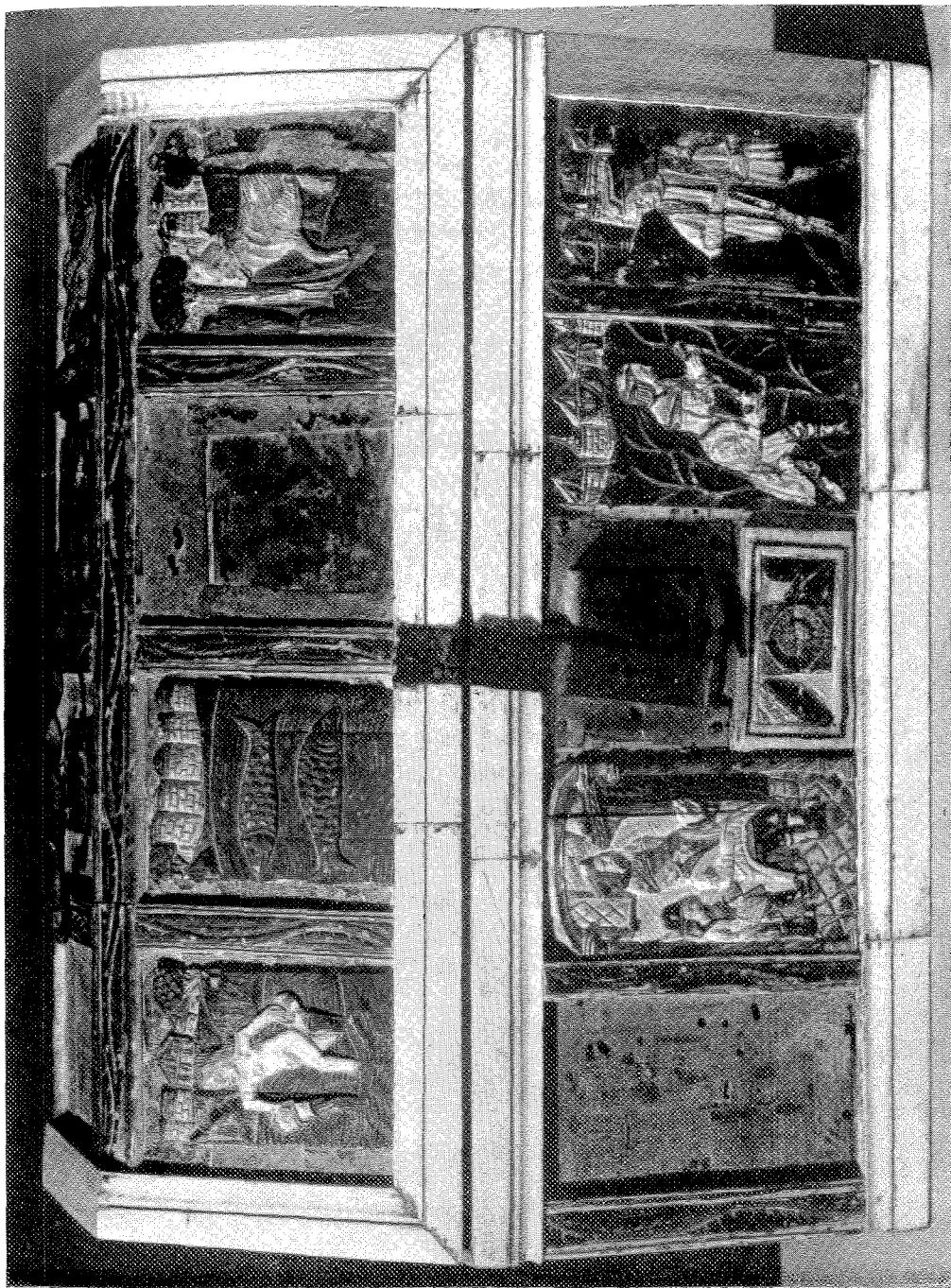


Fig. 1 — Cofanetto di Siracusa. Lato frontale.



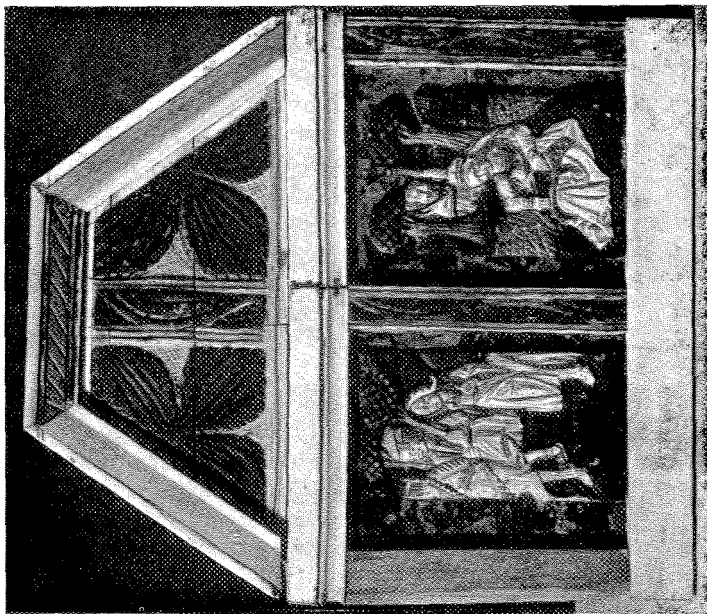


Fig. 2 — Cofanetto di Siracusa. Lato corto di destra.

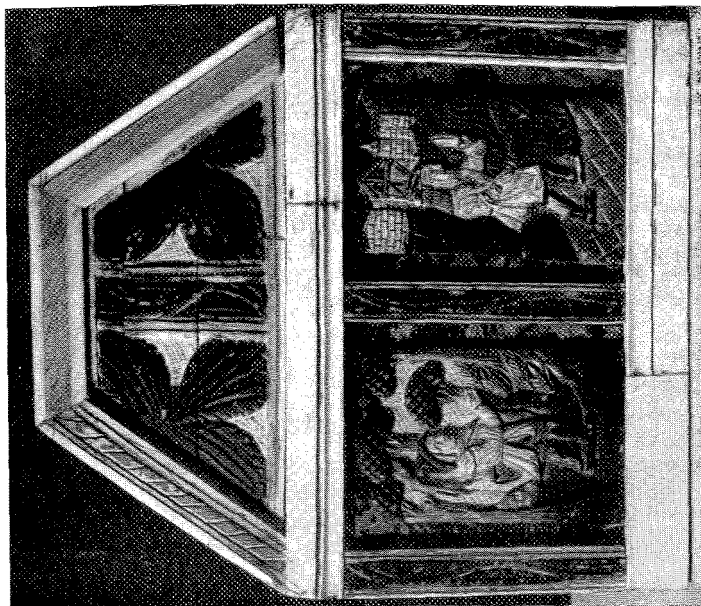


Fig. 4 — Cofanetto di Siracusa. Lato corto di sinistra.



rosa nella prima figura. Lo stesso colore è nella cuffia della seconda figura.

*Luglio e Agosto* mancano.

Sul lato corto di sinistra:

*Settembre.* Quattro robusti alberi, con chioma ad ombrello, occupano lo sfondo; in primo piano, incedente verso destra, è un personaggio maschile, che indossa una corta tunica (fig. 4). Ha in capo un berretto che termina a forma di cono. Non è chiaro con quale oggetto sia impegnata la destra. La sinistra stringe una specie di arco: di fronte sono due cinghiali in atto di avventarsi. Non par dubbio che ci si trovi di fronte ad una scena di caccia. Col colore naturale delle figure contrasta il rosa del mantello e il celeste del berretto. La stessa varietà coloristica è persino nei gambali, rosso l'uno, celeste l'altro. All'inquadratura dorata si oppone il verde-cupo delle chiome arboree e il celeste-scuio del piano di campagna.

*Ottobre.* Un uomo, di profilo, si volge a destra e tende le mani verso un'ampia lingua di fuoco che si leva dal pavimento, scompartito in formelle quadrate. Sembra evidente l'intenzione di riscaldarsi. In alto tre costruzioni turrette a bugne, una con coronamento a guglia, le altre a cupola depressa. Col colore naturale delle figure contrasta il rosa del mantello, il celeste del berretto e l'oro dei capelli. Diverso, anche questa volta, il colore dei gambali.

Il ciclo si chiude coi due ultimi pannelli che trovano posto sul lato frontale, a sinistra della serratura (fig. 1).

*Novembre.* Manca.

*Dicembre.* La scena è caratterizzata dalla policromia che contraddistingue tanto l'inquadratura architettonica — due colonne tortili sormontate da arco depresso — quanto le tre figure. Il rosa, il celeste e l'oro si avvicinano nei fusti delle colonne, nei capitelli, nell'arco. Nelle figure predomina il colore naturale, ma i berretti sono dipinti in rosa e celeste, colori che si ripetono nel pavimento scompartito in grandi mattoni quadrati. Le tre figure, per necessità spaziale, sono disposte in piani diversi. Quella che sta più in alto, quasi in posizione di tre quarti, guarda fissamente alla sua destra. Delle due inferiori, quella di mezzo volge indietro la testa verso la terza coll'indice teso. L'ultima incede col braccio sinistro ripiegato, mentre sotto il destro stringe un fascio, forse di legna. Il punto di convergenza sembra indicato da una lunga fiamma che si alza, ondulata, da un camino, quasi addossato ad una delle colonne.

\* \* \*

Il coperchio, essendo stato conformato a piramide tronca, presenta, oltre al lato piano, due altri a spiovente e in ciascuno sono stati ricavati quattro pannelli: dodici in tutto. In tal modo ha potuto trovare pieno svolgimento tutto il ciclo dei segni zodiacali. Il ciclo ha inizio col primo pannello posto a destra del listello mediano che divide in due il fronte del primo spiovente. Purtroppo la lamella con la scultura dell'*ariete* manca.

Parzialmente integra è la lamella del secondo con la figura del *toro*, rappresentato nell'atto di muoversi, mentre volge indietro la testa (fig. 1). Alla sua sinistra è un albero dal tronco diritto con chioma stilizzata; in alto tre rozze torrette con decorazione a bugne. La policromia, molto attenuata dal tempo, è caratteristica tanto di questa che delle altre figure. Sullo sfondo marrone-scuro risalta il toro, col suo colore naturale, contrastante coll'oro del tronco e colla chioma celeste dell'albero che è sulla sinistra. Ritorna il colore naturale nelle torri, che hanno però cuspidi decorate.

Il ciclo si riprende sul lato piano del coperchio, ma il primo pannello di sinistra, che doveva accogliere la lamella colla scultura dei *Gemelli*, manca.

Si è salvata, in parte, la lamella con la figura del *cancro* nel pannello successivo (fig. 5). Sullo sfondo verde opacato risalta, in pieno centro, l'animale, completamente dorato. In alto le torri bugnate: due chiuse da frontone triangolare, la terza da copertura depressa. L'animale è segnato, sul dorso, da un profondo solco mediano e, in corrispondenza del collo, da tre solchi circolari. Vigoroso il movimento delle branche robuste, protese nell'atto di puntarsi a terra per lo scatto in avanti.

Completa la lamella che accoglie, nella freschezza del taglio originario, la figura del *Leone*, dato in pieno profilo. È completamente dorato, ad eccezione della faccia e del torso che conservano il colore naturale. Nello sfondo due alberi con tronco dorato e chiome di color verde-scuro. L'animale ha forme sciolte e snodate; molto curate la giubba e la criniera, attraversate da solchi paralleli. La coda si ripiega in alto col vigore di una sferza.

Altrettanto chiara e completa si presenta la lamella con la figura della *Vergine* che occupa, in pieno, il settore mediano, stretta, ai lati, da due simmetrici covoni dorati. La Vergine, rappresentata in piena frontalità, ma col capo leggermente girato, ha un composto atteggiamento. La destra sorregge una palma color oro, la sinistra è sol-

levata in umile atteggiamento di preghiera. Dal capo, dove sono stretti da una specie di cercine, fluiscono i capelli dorati, che si riversano abbondanti sulle spalle. Attorno al collo gira una collana di perle che scende sino alla sommità del petto. Nel resto la figura mantiene il suo colore naturale.

Il ciclo si riprende nel secondo spiovente con altre quattro rappresentazioni; ma la prima, quella della *Libra*, manca. Della lamella resta solo un frammento verticale, chiuso da una specie di colonna tortile, che doveva servire ad inquadrare, coll'opposta, la figura centrale.

Della lamella successiva, collo *Scorpione*, manca solo, sulla sinistra, un breve tratto (fig. 3). Predomina il colore verde cupo, tanto nello sfondo che nel rilievo dell'animale. Il verde e l'oro ricorrono solo, in alto, in alcuni particolari decorativi che non si prestano ad una chiara identificazione. Come il Cancro, anche lo Scorpione ha un efficace rilievo naturalistico, soprattutto nell'impostazione della coda forcuta e nel profilo della testa dal muso appuntito.

Eguualmente rilevata appare la figura del *Sagittario*. Il centauro, ad eccezione del collo e del torso, è di color oro. Lo stesso colore ricorre nel tronco nodoso dell'albero che si profila, a destra, con chioma verde-scura. Il centauro, col torso nudo, tende con energia l'arco. Ben modellata appare la sua duplice natura equina ed umana.

Il *Capricorno* occupa il quarto pannello. L'animale non appare affatto toccato dal colore, ad eccezione di una leggera sfumatura rossa nella bocca. È volto con vivacità a destra e si stacca, con netto contrasto, dallo sfondo, dominato da tre alberi, col tronco dorato e la chioma verde, disposti con un certo gioco prospettico.

Il ciclo si chiude colle due ultime figure, occupanti i due primi scomparti dello spiovente frontale (fig. 1). La prima rappresenta l'*Acquario*. Sullo sfondo marrone-cupo domina una figura completamente nuda che attraversa di corsa il terreno invaso dalle acque, mentre svuota due brocche, sorrette quasi a stento. Solo i capelli, che scendono copiosi dalla testa, sono dorati. In alto, in pieno schieramento prospettico, due torrette bugnate e due edifici, uno dei quali ha tetto a doppio spiovente, con leggera profilatura in rosso e verde.

Il secondo pannello comprende l'ultimo segno zodiacale: i *Pesci*. La policromia ha anche qui un rilievo dominante; col colore marrone cupo dei due acquatici e del fondo in cui essi si muovono, contrasta quello delle cinque torrette, che si schierano sull'alto del pannello in perfetto ordinamento. Esse, in fondo, conservano il colore naturale, ad eccezione della cupoletta depressa, dipinta in celeste-scuvo. Anche

i due pesci, che nuotano in opposta direzione, hanno un vivace risalto naturalistico.

Le due testate del coperchio hanno forma trapezoidale e sono divise in due settori da un listello verticale in lamella ossea, perfettamente simile a tutti gli altri listelli che scompartiscono i pannelli (fig. 2, 4). È anch'esso attraversato da una nervatura ondulata di color verde con profilature laterali rosse. Ciascuno dei due settori comprende una decorazione trifogliata di color verde, dal profilo inciso. Le foglie, di forma lanceolata, hanno bordi seghettati e profonde nervature radiali. I listelli che definivano i lati del trapezio avevano un semplicissimo motivo decorativo, costituito dalla successione di piccoli tagli verticali pressochè equidistanti, parallelamente distribuiti. Ma di quelli originari ne restano appena due.

\* \* \*

La scelta dei due cicli iconografici nel cofanetto di Siracusa non è nuova. Tanto la rappresentazione dei segni zodiacali, quanto quella dei simboli dei mesi fanno parte di un repertorio che si può dire comune all'arte di tutti i tempi. Le figure dello zodiaco, attraverso, soprattutto, le miniature dei manoscritti astronomici, passarono dall'arte classica alla medievale, mantenendo, senza notevoli variazioni, le stesse caratteristiche iconografiche. Furono anche comuni alla iconografia monumentale del periodo romanico e gotico e il Rinascimento le fece proprie, adottandole largamente nelle applicazioni più varie, dal manoscritto alla stampa, dalla pittura alla scultura.

La persistenza delle credenze astrologiche dovette non poco influire nella loro diffusione e sarà sufficiente ricordare i rilievi di Agostino di Duccio nel tempio malatestiano di Rimini, gli affreschi del Peruzzi alla Farnesina e quelli del Palazzo Schifanoia a Ferrara per comprendere come la loro adozione dovesse avere un fondamento assai più vasto di quello che poteva derivare da una pura esigenza di natura decorativa <sup>2</sup>.

Ma appunto perchè dotata di una tale universalità, l'adozione non può apprestare un sicuro termine di riferimento per risolvere, nei vari casi, la questione cronologica. Anche il cofanetto di Siracusa, uniformandosi ad un uso di larghissima accezione, si sottrae, sotto un tal punto di vista, ad un fondato esame discriminativo.

<sup>2</sup> A. RIEGL, *Die mittelalterliche Kalender illustration*, in « Mittheilungen des Instituts für oesterreichische Geschichtsforschungen », tom. X, p. 1-74, 1889.



Lo stesso può affermarsi per la iconografia dei mesi, la cui origine, che affonda le sue radici nella cultura classica ed orientale, ha trovato larghissima diffusione in ogni età e paese <sup>3</sup>. Si è detto che una tale figurazione può aver racchiuso, in origine, un significato morale, alludente alle fatiche dell'uomo, desideroso di affrancarsi dalle conseguenze del peccato originale. Ma, nella pratica, l'adozione deve essere stata suggerita da una ragione di natura prevalentemente mnemonica: quella, cioè, di richiamare all'attenzione dell'osservatore il ciclo dei lavori dei campi e delle principali consuetudini proprie dei vari mesi dell'anno.

Nel martirologio di Wandalbert, dei primi del X sec., i lavori dei mesi e i segni dello zodiaco, sia pure in forma rozza e grossolana, appaiono rappresentati con disegni a penna ravvivati da colori. In uno dei « Carmina salisburgentia » del manoscritto della biblioteca di Monaco, i mesi si presentano già ben distintamente personificati e a ciascun distico corrisponde una delle figure, le quali trovano, in tal modo, una sicura spiegazione <sup>4</sup>. In non pochi casi l'artista si è preoccupato di scrivere al di sopra dei personaggi il nome del mese rappresentato. Un esempio del genere è offerto da un mosaico di Cartagine <sup>5</sup>. Ma generalmente le figurazioni sono anepigrafi e, date le notevoli dissomiglianze esistenti nella rappresentazione degli attributi con cui sono caratterizzati i diversi mesi, non riesce agevole — e tale è pure il caso del cofanetto di Siracusa — determinarne i rapporti e il significato.

L'uso, comunque, largamente adottato nella scultura, nella pittura, nella miniatura, nei litostrati trovò le espressioni più varie nell'arte romanica e gotica, sia negli edifici sacri come nei profani. Nel campo monumentale, tra le applicazioni più note, ricordiamo quelle di S. Zeno a Verona, di S. Michele a Pavia, del duomo di Lucca e di Genova, della cattedrale di Notre Dame a Parigi, mentre, nel campo della miniatura, basterà accennare al Breviario Gallicano della cattedrale di Palermo e al Breviario Grimani di Venezia.

I rapporti che la figurazione ebbe con l'astrologia e l'astronomia ne resero frequente l'uso anche nel Rinascimento: le terracotte maioli-

<sup>3</sup> E. MÂLE, *L'art religieux du XIII siècle en France*, p. 85 e segg.; J. FOWLER, *On medieval representations of the months and seasons*, in « The archaeologia », tom. XLIV, p. 137-224.

<sup>4</sup> CABROL e LECLERCQ, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, Paris 1934, vol. XI, parte 2<sup>a</sup>, p. 1639; J. CARSON WEBSTER, *The Labors of the Months*, 1938.

<sup>5</sup> R. CAGNAT, *Une mosaïque de Carthage représentant les mois et les saisons*, in « Mémoires de la Soc. nat. des antiq. de France », tom. LVII, 1896, pp. 251-270.

cate robbiane del Palazzo Mediceo e gli affreschi del ricordato Palazzo Schifanoia ne costituiscono una chiara dimostrazione.

Ma, a differenza di quella dello zodiaco, la iconografia dei mesi — e l'abbiamo già accennato — è estremamente varia, perchè diversi sono, da una regione all'altra, gli usi, i costumi che caratterizzano le complesse forme di attività esplicitanti in rapporto al calendario astronomico. La conoscenza del centro di elaborazione potrebbe, in taluni casi, rendere più agevole lo sforzo interpretativo, attraverso lo studio delle caratteristiche ambientali di cui l'artista si è fatto interprete. Ma è una conoscenza, in genere, assai rara, pochi essendo i lavori ai quali può essere assegnata una scuola o un centro di provenienza.

\* \* \*

Del cofanetto di Siracusa non siamo in grado di stabilire l'origine. Il Mauceri, nella sua segnalazione, lo dice « lavoro quattrocentesco che ha rapporti con un'arte esotica, probabilmente spagnuola ». Ma il giudizio non è suffragato da alcuna prova giustificativa; la sua è una semplice ipotesi.

Va rilevato, d'altra parte, che lavori del genere, in Sicilia, sono troppo rari perchè si ammetta l'eventuale esistenza di una scuola locale da cui possa essere uscito il cofanetto di Siracusa. Si tratta evidentemente di un prodotto d'importazione. È noto che cofanetti, intagliati in osso o avorio, vennero fuori numerosi dalle botteghe dell'Italia settentrionale sulla fine del sec. XIV e poi nella prima metà del sec. XV. Non pochi di essi risalgono certamente agli Embriaci — più noto fra tutti Baldassare — i quali lavorarono attivamente a Venezia, per lo spazio di oltre un secolo, diffondendo i loro prodotti in ogni parte d'Italia<sup>6</sup>. Due cofanetti, che appartengono probabilmente alla loro scuola, fanno parte delle collezioni del Museo di Castello Ursino a Catania.

È da escludere però che il cofanetto di Siracusa provenga dalla loro bottega. I lavori degli Embriaci sono generalmente raffinati; traducono perfette forme architettoniche — schemi quadrangolari a tetto o a prisma poligonale, con coperchio a piramide — e sono decorati con sculture di squisita fattura in cui si sentono alitare

---

<sup>6</sup> A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. IV, p. 890; P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 922; J. SCHLOSSER, *Die Werkstatt des Imbriachi in Venedig*, in « *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* », XX, 1899.

spiriti e forme del Rinascimento. Essi riflettono il gusto di una società colta e gli stessi soggetti, cui è improntata la decorazione, sono ricavati generalmente dalle leggende dell'antichità classica (storia di Giasone, di Paride, di Piramo e Tisbe) o dai romanzi e dalle novelle medievali (storia di Mattabruna, dell'Aquila d'oro).

Ben altra cosa è, invece, il cofanetto di Siracusa, le cui sculture, sebbene non difettino di vivacità e di un efficace rilievo naturalistico, viste però sotto l'aspetto tecnico, sono l'espressione di un'arte popolare, che rivela una scuola e una provenienza assai diversa. Il modesto intagliatore che ha inciso le lamelle, non ha una fertile fantasia inventiva, soprattutto nella inquadratura degli sfondi in cui si muovono le sue figure e i suoi personaggi. Egli si ripete con invariata uniformità, giuocando costantemente su due motivi: quello degli alberi rappresentati in forma stilizzata, e l'altro, non meno frequente, delle torri a bugne, ancorate, senza alcuna logica architettonica, alla sommità dei pannelli.

Nelle sculture c'è inoltre deficienza di senso plastico e di rilievo volumetrico che contrasta colla vivacità narrativa delle figure. Sono evidenti i richiami alla tecnica delle miniature e degli avori, ma con palese impoverimento di forme, denunziato dal taglio delle pieghe, che appaiono incise e in netto contrasto coi volumi. Alle molte incoerenze sintattiche lo scultore ha tentato di ovviare ricorrendo ad una vibrante ornamentazione coloristica. La policromia dà vita alla fredda materia da cui sono evocate le figure. L'oro contrasta con tutta una gamma di colori, tra cui predomina il verde e il celeste. Il tempo ne ha notevolmente attenuata la vivacità, che oggi appare sorda ed opaca. Ma è facile immaginare quale debba essere stato l'effetto originario prodotto da questo gioco di colori.

Pur ritenendo, dunque, che il cofanetto non possa farsi risalire alla bottega degli Embriaci, non si esclude che esso sia di origine italiana e che provenga da una delle tante officine artigiane, quasi tutte anonime, che non appartenevano a questa o a quella regione, ma erano un po' diffuse in tutta la penisola.

Purtroppo non esiste un inventario di questi prodotti di arte minore e riesce pertanto difficile tracciare un quadro comparativo che ci aiuti a identificare i vari centri d'irradiazione e le botteghe che in essi fiorirono. Una cassetta, con rivestimenti di placche di osso, esiste nel Museo Bellomo di Siracusa, ma con una figurazione diversa da quella del cofanetto della cattedrale <sup>7</sup>. Non porta tracce di decora-

---

<sup>7</sup> Questo cofanetto è tuttora inedito.

zione pittorica e le sculture appaiono assai meglio elaborate. Ci sono però dei particolari decorativi che hanno una rispondenza probabilmente non causale. I listelli che incorniciano la cassetta sono anch'essi attraversati, al pari di quelli che dividono i pannelli del cofanetto, dalla stessa nervatura sinuosa che si affonda nella lamella ossea. Inoltre la rappresentazione degli alberi, nei due pezzi, segue la stessa tecnica. La chioma compatta, che si apre ad ombrello, è contraddistinta da un identico tracciato reticolare che simula la partizione dei rami e delle foglie. Si tratta verosimilmente di espedienti decorativi rientranti in un formulario comune ai prodotti congeneri, per i quali non dovrebbe riuscire difficile, attraverso un più largo confronto, risalire ai centri di diramazione.

Per la cronologia non ci sembra che quella proposta dal Mauceri, che definisce il lavoro « quattrocentesco », si discosti dal vero. Semmai saremmo inclini a rialzare di qualche mezzo secolo tale datazione, convenendo di più alla fine del sec. XIV o ai primi del successivo il costume e la tecnica delle figure. Il carattere generale del cofanetto è abbastanza indicativo e non può dar luogo alle discrepanze che investono altri prodotti congeneri di avorio, come quelli che si conservano nei musei di Arezzo, di Firenze, di Bologna, nel South Kensington Museum di Londra, nel Petit Palais di Parigi e nel museo imperiale di Vienna, per i quali i giudizi sulla datazione oscillano dal V all'XI secolo<sup>8</sup>. Non meno discusso, per gli stessi, è il luogo di fattura, ritenendoli alcuni opere italo-bizantine, altri genuini prodotti delle officine di Bisanzio. L'incertezza deriva, in gran parte, dal fatto che essi ripetono spesso figurazioni, modelli e disegni, tratti da miniature, sculture e spesso anche da argenterie antiche, le quali formavano un comune repertorio, cui si attingeva senza alcuno sforzo inventivo. Così si spiega come nelle stesse cassetine, insieme colle lamelle in cui appare innegabile l'influsso di opere classiche, se ne trovino altre di più scadente fattura e stilisticamente non comparabili colle prime<sup>9</sup>.

Nei secoli posteriori, invece, e in modo particolare nel XIV, XV e XVI, pur mantenendo inalterate le forme architettoniche, i cofanetti accolsero, in prevalenza, figurazioni cicliche, improntate ad

<sup>8</sup> Larghissima è la bibliografia di questi oggetti. Cfr. A. VENTURI, *op. cit.*, vol. I, p. 512 e MUÑOZ, *Avori bizantini della collezione Dutuit*, in « Ausonia », a. II, fasc. I, p. 105.

<sup>9</sup> A. DEL VITA, *I cofani e le cassette civili del museo di Arezzo*, in « Bollett. d'Arte Ministero della P. I. », Milano-Roma 1936. p. 399.



Fig. 3 — Cofanetto di Siracusa. Lato posteriore.

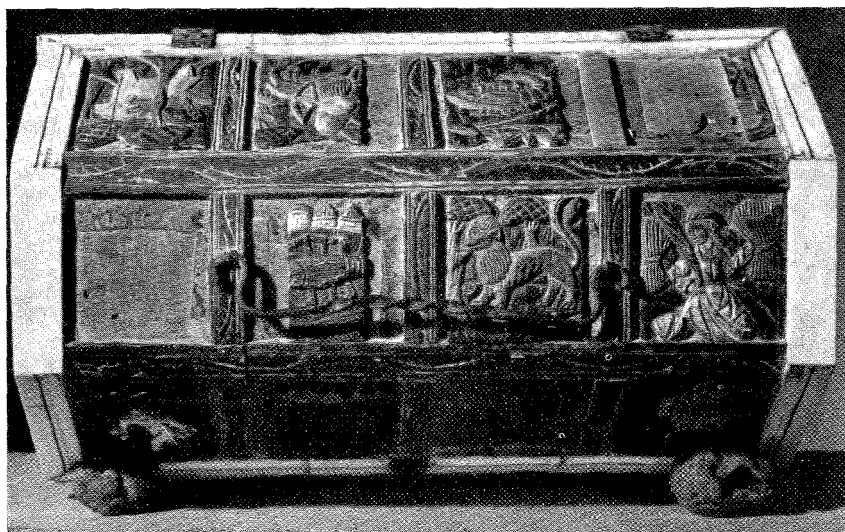


Fig. 5 — Cofanetto di Siracusa. Coperchio.



una maggiore coerenza stilistica. A questa categoria appartiene il cofanetto di Siracusa il quale, nella calcolata partizione dello spazio, dimostra che lo scultore ha obbedito ad una rigorosa esigenza, imposta dalla stessa natura unitaria dei soggetti. Ma mentre nello svolgimento dei segni zodiacali è rimasto necessariamente ligio a schemi figurativi rigidi, nello sviluppo del secondo tema ha interpretato in maniera personale le figure, i cui attributi non concordano con quelli consacrati dalla tradizione alla simbologia dei mesi.

Sarebbe non priva d'interesse un'indagine approfondita sulle botteghe da cui scaturirono questi prodotti di arte popolare i quali, come è stato osservato, nulla hanno da fare, per tecnica e per stile, coi lavori dell'Italia settentrionale o, comunque ,coi lavori delle botteghe degli Embriaci. Ma, per far ciò, è necessario prima esumare dai fondi dei nostri musei, dai tesori delle chiese e dalle private collezioni gli esemplari che si sono fino ad oggi sottratti all'attenzione degli studiosi.

GIUSEPPE AGNELLO

## NELLA SICILIA DI CARLO V

Un gruppo di lettere dell'avvocato fiscale di Sicilia, Antonio Montalto<sup>1</sup>, spedite nei mesi di marzo e aprile del 1531 alla Sacra Cesarea e Cattolica Maestà dell'Imperatore Carlo V, e conservate nell'Archivio di Simancas, potrebbe essere raccolto sotto il titolo di « nefasti del baronaggio siciliano e connivenze del vicerè ».

La lettera che pubblichiamo in Appendice è, fra tutte, particolarmente significativa per la sua completezza: è l'autodifesa di un funzionario che si ritiene accusato ingiustamente di non svolgere il suo compito con lo zelo necessario e senza proficui risultati di ordine finanziario<sup>2</sup>, visto che si tratta di un funzionario fiscale, e cerca di dimostrare che la sua opera è stata ed è valida per gli interessi del sovrano. La difesa si trasforma poi in una violenta controaccusa nei confronti del vicerè Ettore Pignatelli di Monteleone<sup>3</sup>.

Il tono della lettera mostra chiaramente l'animo esacerbato di un uomo che si difende e si sfoga, accusando il suo accusatore, pur essendo consapevole della gravità delle accuse e delle conseguenze

---

<sup>1</sup> Forse siracusano, dottore in utroque: nel 1525 fu giudice della Magna Regia Curia; nel 1530 vice tesoriere e nel 1538 vicario generale del Regno; dal 1520 al 1537 avvocato fiscale della Magna Curia. Scrisse, naturalmente, molti « consilia » e « allegationes » per varie cause e anche una memoria dal titolo *De Regia Monarchia in Regno Siciliae* che fa parte del *De Regia Monarchia Siciliae* (Ms. Bibl. Naz. Palermo, App. II, E, 17-18) che l'inquisitore Ludovico de Paramo scrisse in apologia della Legazia di Sicilia e in confutazione del Baronio. cfr. A. MONGITORE, *Biblioteca Sicula sive de scriptoribus siculis*, Panormi, 1708-14, I, 69.

<sup>2</sup> Carlo V gli aveva infatti scritto da Augusta il 20 ottobre 1530 rimproverandogli di non ottenere buoni risultati dal suo ufficio. (ARCHIVO de SIMANCAS, *Papeles de Estado, Sicilia*, Legajo 1111, f. 32).

<sup>3</sup> Luogotenente nel 1517, vicerè di Sicilia dal 1518 fino alla morte avvenuta a Palermo nel 1535. cfr. A. SAIITA, *Avvertimenti di Don Scipio di Castro a Marco Antonio Colonna quando andò vicerè di Sicilia*, Roma, edizioni di Storia e Letteratura, 1950, p. 84, nota 8.



e del danno che gli potranno venire nel porsi in contrasto col vicerè, consapevole al punto da confessare che, mentre scrive le cose che scrive, gli « tremano li visceri ».

Nonostante il tono di sfogo e di difesa-accusa, la testimonianza di Antonio Montalto rimane valida per la precisione con la quale vengono indicati fatti, circostanze, nomi, e per la cautela nel non occuparsi delle cose delle quali l'autore non è personalmente certo. Anche se il Montalto riguarda i fatti dal punto di vista del suo ufficio di avvocato fiscale, tuttavia egli ci offre un coloratissimo quadro di alcuni aspetti della vita siciliana durante il regno di Carlo V certo meritevole di essere preso in esame.

Il Montalto comincia la sua lettera riprendendo un argomento già discusso nelle lettere precedenti: la diminuzione delle composizioni « li quali soliano valiri in questo regno omni anno una bona summa »; questa diminuzione deve essere attribuita secondo il M. a diverse ragioni:

1° « non chi è timore di iusticia et li composicioni non naxino si non dal timore »;

2° la vendita del mero e misto imperio ai baroni « per poco dinari con clausoli multo abdicativi et favorabili » e la concessione ai capitani delle terre demaniali;

3° la malintesa liberalità e benignità del vicerè che « non voli mectiri li mano ad castigare li baruni et personi que porriano pagari gravi composicioni »: da questa liberalità e benignità (ma si legga ingiustizia e favoritismo) sono seguite molte remissioni gratis e altre a pochissimo prezzo.

Ora, a parte le ovvie considerazioni sulle conseguenze della mancanza del timore della giustizia, generata dalla carenza dei pubblici poteri, perchè ai delinquenti « li pari che la Corte non li possa offendiri », e del conseguente stato di « confusione » del regno, ci pare che il secondo punto, la vendita dei meri e misti imperi ai baroni e la concessione ai capitani delle terre demaniali, meriti una più attenta considerazione, perchè l'esercizio del mero imperio è una delle chiavi di volta della storia del potere baronale in Sicilia <sup>4</sup>.

Quella delle richieste di potere esercitare la giurisdizione civile e criminale nei feudi è una lunga storia che aveva avuto inizio

---

<sup>4</sup> Vedi la nota al Cap. 10 di Martino: TESTA, *Capitula Regni Siciliae*, Panormi, 1741-43, I, p. 144.

già ai tempi di Martino <sup>5</sup>. Col riordinamento delle magistrature del 1433, Alfonso il Magnanimo segnò i limiti della competenza dei baroni ai quali era stato concesso il mero e misto imperio. Dichiarò cioè che la giurisdizione criminale comprendesse quei delitti per i quali si potesse applicare la pena di morte o di mutilazione o di deportazione; che i baroni ai quali era stato concesso il mero e misto imperio dovessero procedere contro i rei « servato iuris ordine » e « quibusvis privilegiis eis indultis non obstantibus », mentre quelli ai quali non era stata accordata quella giurisdizione potevano porre al sicuro i rei e i loro beni e denunciarli alla Gran Corte entro quindici giorni, sotto pena di 100 onze <sup>6</sup>. Nel 1451 emanò una Prammatica colla quale dichiarava che il diritto di comporre per denaro i delitti fosse prerogativa del principe e dei funzionari a ciò delegati, e sottopose i trasgressori alla pena di 1000 onze, oltre che alla perdita della giurisdizione; e nello stesso anno un'altra Prammatica contro i baroni che impedivano ai vassalli di appellarsi ai tribunali regi e che si arrogavano persino i secondi appelli, che erano riservati alla Magna Curia <sup>7</sup>. Nel Parlamento del 1452 però, i baroni ottennero che, nel caso in cui la Gran Corte non fosse presente sul luogo, competesse loro anche il secondo appello <sup>8</sup>; e in quello del 1457 si fecero concedere la revisione delle cause del valore di 10 onze <sup>9</sup>.

Il successore di Alfonso, Giovanni II, fece tante concessioni di mero e misto imperio da essere poi egli stesso preoccupato di tanta liberalità e di voler revocare tutte le concessioni di giurisdizione che aveva fatto ai baroni di Sicilia: il decreto di revoca fu redatto, secondo la testimonianza del Cutelli che dice di averlo visto nell'Archivio di Barcellona <sup>10</sup>, ma la sua promulgazione rimandata a tempi più opportuni e tranquilli, che non vennero mai <sup>11</sup>.

Nel 1515 il Parlamento chiese che tutti i baroni che ancora non lo possedessero, potessero acquistare il mero e misto imperio, e che esso fosse quasi considerato come un diritto inerente alla signoria

<sup>5</sup> Cap. 47 di Martino: TESTA, *Capitula...* I, p. 159; cfr. R. GREGORIO, *Considerazioni sopra la Storia di Sicilia, Opere scelte*, Palermo, 1853, p. 495.

<sup>6</sup> Cap. 33 e 34 di Alfonso: TESTA, *Capitula...* I, p. 218.

<sup>7</sup> R. GREGORIO, *Opere cit.*, p. 496.

<sup>8</sup> Cap. 457 di Alfonso: TESTA, *Capitula...* I, p. 384.

<sup>9</sup> La richiesta era per la revisione delle cause del valore di 20 onze infra. Cap. 403 di Alfonso: TESTA, *Capitula...* I, p. 402.

<sup>10</sup> M. CUTELLI, *Codex Legum Sicularum, libri IV*, Messina, 1636, ad *Leges Federici*, Cap. 84, nota 89, p. 235.

<sup>11</sup> R. GREGORIO, *Opere, cit.*, p. 497.

e alla qualita di barone <sup>12</sup>. L'argomento fondamentale per giustificare la richiesta è la necessità di favorire i vassalli dei baroni « li quali ut plurimum su homini poviri » e perciò non possono affrontare le molte spese inerenti al processo. In secondo luogo la Regia Corte avrebbe avuto un vantaggio finanziario perchè i baroni « su prompti recaptari tanti renditi demaniali pignorati che vaglia la summa di quanto vali lo dicto mero imperio, livato lo bilanzo per li libri di la Thesauriria, et la mitati più, o puru daranno tanti dinari contanti quanto varranno dicti renditi, o quanto si potissiro conveniri cum la Majestà Vostra: perchè placendoli invariano homo serio, et sempri che a V. Real Majestà non placissi lo partito, tornandoli li dinari loro, la concessione si risolva et annulla ». La capziosità delle argomentazioni è interessante e significativa: vantaggio per la Regia Corte, il bene dei vassalli, sono, almeno nelle parole <sup>13</sup>, gli obiettivi della richiesta. Il fatto si è che, nonostante l'apparente candore e altruismo della domanda, il Capitolo non fu approvato ed il sovrano rispose che avrebbe scritto al vicerè per manifestargli il suo pensiero al riguardo. Lo facesse o no, i baroni non si rassegnarono e la richiesta fu ripetuta nel Parlamento del 1520 <sup>14</sup>. Posto sempre come obiettivo il bene dei vassalli furono precisate le condizioni secondo cui avrebbe dovuto esser fatta la concessione: « supplica el dicto regno a V.R.M. voglia farli gratia, che pagando, qualsivoglia marchesi, conti et baruni, che non tenissi mero et mixto imperio un docato di monita di servizio per qualsivoglia casa di soi vassalli, concediri lo dicto mero et mixto imperio, cum remissioni di foru, et jurisdictioni alta et baxa, et cum omnimoda gladii potestate »; e ancora la possibilità di pagare entro tre anni dalla data della concessione, oltre alla garanzia della restituzione della somma nel caso di revoca; anzi a tal fine si propone il deposito delle somme in « banco sicuro da elargirsi per li predicti a cui si havissi di fari dicta restitutioni ». Anche stavolta però il sovrano negò praticamente il Placet al Capitolo, riservandosi al solito di scrivere al vicerè in proposito. Ma se così stavano le cose sul piano giuridico — e il Parlamento ripeterà la richiesta ancora nel 1545 e poi nel 1585, ricevendo da Filippo II una esplicita risposta negativa, « non placet suae Catholicae Maje-

<sup>12</sup> Cap. 126 di Ferdinando II: TESTA, *Capitula...* I, p. 596.

<sup>13</sup> I redattori dei Capitoli erano, come è noto, esperti giuristi: cfr. C. GIARDINA, *Le fonti della legislazione siciliana nel periodo dell'autonomia*, A.S.S., 1935; L. GENUARDI, *Parlamento siciliano*, Bologna, Zanichelli, 1924, p. CXXXIII.

<sup>14</sup> Cap. 20 di Carlo V: TESTA, *Capitula...* II, p. 16.

stati »<sup>15</sup> —, nella pratica il vicerè era arbitro di regolare la faccenda a suo modo. Si potrebbe anche credere — ma è certo soltanto una congettura — che il suggerimento a rispondere evasivamente alle richieste del Parlamento venisse proprio dai vicerè<sup>16</sup> che, nella mancanza di una norma precisa, trovavano possibilità di manovra e libertà di azione.

Il Montalto sottolinea la liberalità dei vicerè nella vendita dei meri e misti imperi ai baroni, e per di più per pochi denari e con clausole per essi assai favorevoli, e naturalmente attribuisce alla conseguente diminuzione di cause portate davanti alla Regia Corte la diminuzione dei diritti di composizione. Egli però non denuncia soltanto le conseguenze di ordine finanziario, ma anche le irregolarità nell'amministrazione della giustizia e i pericoli per l'ordine pubblico che derivano dalla debolezza dei vicerè. I baroni non soltanto fanno le composizioni, ma ancora con « lo scuto di loro privilegi di mero imperio defendino et imparano in iudiciis infiniti delinquenti di terri demaniali », e inoltre « hanno facto et fanno tanti extorsioni et concussioni, vexacioni et maltractamenti a li poviri vassalli et tanti altri abusi » che non soltanto si potrebbero recuperare « per mera justicia » i meri imperi, ma addirittura si potrebbero fare molte composizioni degli eccessi dei baroni, i quali, ed è questa opinione di molti, « in breve tempo extorquero da li vassalli quella miseria que pagaro a la regia corte per lo precio de dicti meri imperii ».

I vassalli delle baronie di Racuya e di Samperi, ad esempio, non potendo « più soffriri tanta emulsioni di loro sangui » preferirono imporsi una tassa e fare una colletta fra di loro, per riscattare il diritto di mero imperio dai loro baroni e « ridursi » al demanio regio. Evidentemente il loro punto di vista non coincideva con quello dei baroni che, in parlamento, avevano chiesto la concessione dei meri imperi proprio nell'interesse dei vassalli!

In realtà, in una società rigidamente organizzata su basi feudali come era quella siciliana del '500, la giurisdizione civile e criminale costituiva la manifestazione più concreta del potere baronale, il

<sup>15</sup> Cap. 94 di Filippo II: TESTA, *Capitula...* II, p. 298.

<sup>16</sup> È noto, almeno per il periodo del quale ci occupiamo, che i Capitoli del Parlamento venivano inviati a Corte, con le annotazioni e i pareri dei vicerè: cfr. L. GENUARDI, *Parlamento Siciliano*, cit., p. CXXXVII. Sarebbe certo interessante poter fare il confronto tra questi pareri e le risposte ufficiali dei sovrani, contenute nei Placet, ai fini di una valutazione della politica spagnola e vice-regia in Sicilia.

simbolo della sua forza. E se è vero che l'evoluzione e il rafforzamento della feudalità siciliana segue le linee di un rafforzamento del carattere economico e patrimoniale del feudo e dei diritti connessi, non è però meno vero che tale accentuazione di natura economica non si pone a discapito o in opposizione di valori meramente politici<sup>17</sup>, perchè anzi sta come mezzo al fine di un rafforzamento sul piano politico generale. Questo ci pare sia il significato tanto della vasta opera di colonizzazione baronale che si attuò nella seconda metà del XV e nella prima del XVI secolo<sup>18</sup>, quanto delle richieste di essere ammessi in parlamento da parte degli acquirenti dei feudi o dei signori dei nuovi luoghi abitati. La classe baronale mostra la consapevolezza che il Parlamento, nonostante tutto, è il luogo nel quale e dal quale essa può manifestare la effettiva supremazia in tutti gli aspetti della vita siciliana. « Egli è indubitato — scriverà il Gregorio — che non altrove che nei Parlamenti e nei Capitoli ivi proposti e dal Re autorizzati, ridussero in assai miglior stato i baroni la loro condizione »<sup>19</sup>. Non a torto il Di Castro indicherà fra le cause principali dei « disturbi e pericoli » per i vicerè di Spagna in Sicilia, la forza del Parlamento<sup>20</sup>. Per ottenere i donativi il vicerè sarà costretto a scendere a patteggiamenti, a fare piccole e grandi concessioni che soddisfino il particolare interesse dei baroni parlamentari.

Il lungo elenco di reati, violenze, delitti commessi dai baroni, compilato dal Montalto, si conclude con l'annotazione: il vicerè « in questo parlamento li ha perdonato gratis ». Necessità della politica, certo. Il Di Castro nel suo vademecum suggerirà al vicerè di non aprire mai il Parlamento « se prima non ha fatto in camera sua il bilancio dei voti sicuri »<sup>21</sup>. I tempi dell'anarchia del secolo XIV sono passati, ma i baroni continuano ad avere nel Parlamento una arma formidabile.

Agli stessi risultati lamentati a proposito della vendita del mero e misto imperio ai baroni, perveniva, secondo il Montalto, la concessione ai Capitani delle terre demaniali. Nonostante che la conces-

---

<sup>17</sup> È questo il pensiero del TITONE nel vol. *La Sicilia dalla dominazione spagnola all'unità d'Italia*, Bologna, Zanichelli, 1955, p. 15.

<sup>18</sup> cfr. F. DE STEFANO, *Storia della Sicilia dal sec. XI al XIX*, Bari, Laterza, 1948, pp. 147 segg.; G. SALVIOLI, *La colonizzazione in Sicilia nei secoli XVI e XVII. Contributo alla storia della proprietà*, in « Vierteljahrsschrift für social und Wirtschaftsgeschichte », I, 1903.

<sup>19</sup> R. GREGORIO, *Opere*, cit., p. 492.

<sup>20</sup> A. SAITTA, *Avvertimenti*, cit., p. 49.

<sup>21</sup> ibidem, p. 54 e p. 100 nota 72.

sione del mero imperio fosse fatta ai capitani con alcune limitazioni, essi trovavano mille espedienti di « trahiri li cosi ad loro proposito et utilitati ». E così molti delitti restavano impuniti, altri venivano composti a discrezione di questi capitani che « fanno scriviri li accusi como volino et bactizano li furti per minimi oy grandi como li plachi ». La corruzione della burocrazia e la sua sottomissione alla classe privilegiata era in fondo la naturale conseguenza del sistema di privilegi che permeava tutta la vita pubblica <sup>22</sup>.

L'affermazione della supremazia baronale anche nelle città direttamente dipendenti dalla Corona è un'altra delle vie maestre seguite dal baronaggio siciliano: la conquista da parte di membri della nobiltà degli organi amministrativi cittadini e della rappresentanza delle città in Parlamento è un fenomeno normale e costante nella Sicilia del '500 e del '600, al quale sembra sottrarsi solo Messina. Ma in realtà anche i ceti produttivi e commerciali di Messina, la cosiddetta « cittadinanza », che farà poi la rivoluzione del 1674, è profondamente legata al baronaggio <sup>23</sup>, e le magistrature delle città così come la rappresentanza in parlamento sono generalmente assunte da membri delle famiglie nobili <sup>24</sup>.

Il Montalto non esita a precisare nomi e fatti. Il marchese di Licodia accusato di « receptacione di delinquenti » e di altri reati, e che ha pagato la irrisoria somma di 3 onze <sup>25</sup> per la composizione, può tranquillamente continuare a proteggere nelle sue terre i banditi; lo stesso il marchese di Terranova. Il barone della Ferla che aveva fatto ammazzare « lu so governatore » se ne sta tranquillamente in casa di Blasco Branciforti « con affronto et virgogna di la iusticia »: il vicerè lo ha perdonato gratis in occasione del Parlamento. Il barone di Siculiana che si divertiva nei giorni del carnevale ad organizzare gazzarre con compagni « amascarati », e che in una di queste spedizioni carnascialesche, in casa di Mariano Miglazo, aveva ucciso un compagno del Miglazo, anch'egli « sub colore parlamenti » era stato perdonato gratis, e per quel delitto soltanto uno dei suoi compagni era stato impiccato perchè « era furisteri et non

<sup>22</sup> F. DE STEFANO, *Storia della Sicilia*, cit., p. 143.

<sup>23</sup> cfr. M. PETROCCHI, *La rivoluzione cittadina messinese del 1674*, Firenze, Le Monnier, 1954.

<sup>24</sup> Nella lettera del Montalto troviamo ad esempio che il marchese di Licodia era in quel tempo straticò di Messina.

<sup>25</sup> I Capitoli 421 e 464 di Alfonso fissavano la pena per i ricettatori di banditi e forindicati rispettivamente in 50 e 100 onze: TESTA, *Capitula...* I, pp. 365 e 387.

tinia cui parlare que ipso », mentre gli altri non si erano neppure degnati di farsi spedire le lettere di remissione, « et passiano per Palermo ». Ancora: il vicerè perdonò gratis a Mariano Miglazo, barone di Munti Mayuri e ai suoi fratelli Salvatore e Antonello che avevano usato violenza al Capitano di Palermo. E l'elenco continua.

La spiegazione di tanta remissività da parte del vicerè è, per il Montalto, assai semplice: « non li plachi di stari mali con li baroni del regno ». In verità troppo recenti erano ancora gli avvenimenti che avevano travagliato gli inizi del suo governo in Sicilia per il vicerè Pignatelli: la congiura di G. Luca Squarcialupo <sup>26</sup> e, ancor più recenti e addirittura attuali quelli che vanno sotto il nome di caso di Sciacca <sup>27</sup>, al quale anche il Montalto fa riferimento. Il Pignatelli ne aveva avuti non lievi fastidi, persino un processo in Spagna <sup>28</sup>. La cacciata del Moncada <sup>29</sup> era un fatto di pochi anni prima e abbastanza ammonitore perchè il Pignatelli potesse pensare ad agire diversamente da come agiva e a reprimere il baronaggio. Del resto, nel sostanziale accordo tra vicerè e baronaggio o, come è stato detto, nell'adattamento reciproco fra Viceregno e Regno <sup>30</sup>, il dominio spagnolo in Sicilia trova una delle ragioni fondamentali della sua stabilità e della sua lunga durata. E perciò la storia dell'isola, almeno la storia interna, coincide con quella del suo baronaggio <sup>31</sup>. Un baronaggio che se pure ha perduto gran parte della potenza politica che aveva raggiunto nei tempi dell'anarchia del secolo XIV, e però riuscito, con una lenta opera di erosione, di prerogative sovrane e di acquisizione di privilegi, a soffocare lo sviluppo degli altri elementi della dialettica politica, borghesia e comuni, e a dominare nella vita della Sicilia, affermando la sua prevalenza tanto nell'economia che nella politica.

<sup>26</sup> cfr. A. SAITTA, *Avvertimenti...* cit. p. 43 e p. 85 nota 9.

<sup>27</sup> ibidem, p. 86 nota 10; I. SCATURRO, *Storia della città di Sciacca*, Napoli, 1926, pp. 31-35.

<sup>28</sup> Il Saitta (*Avvertimenti*, cit. p. 86 nota 11) ricorda che di viaggi in Spagna del Pignatelli provato vi è solo quello del 1526-27, come ambasciatore del Parlamento siciliano del 1525, e nota che in quella occasione non ebbe certo da giustificarsi, come dice il Di Castro, perchè anzi ritornò col titolo di Duca, e che le carte di Simancas potranno chiarire il particolare di un eventuale altro viaggio. La lettera del Montalto fa esplicito riferimento appunto a un viaggio in Spagna e addirittura all'inizio di un processo; e questa testimonianza potrebbe convalidare l'affermazione del Di Castro.

<sup>29</sup> cfr. A. SAITTA, *Avvertimenti...* cit. p. 81 nota. 3.

<sup>30</sup> F. DE STEFANO, *Storia della Sicilia*, cit., pp. 135 e sgg.

<sup>31</sup> R. ROMEO, *Il Risorgimento in Sicilia*, Bari Laterza, 1950, p. 15.

Il quadro che il Montalto ci dà della Sicilia di Carlo V è dominato da questo baronaggio pronto alla violenza, ai soprusi, alla corruzione che rende inutili le rivolte contro la monarchia che costituisce l'altro termine della vita politica siciliana. Del resto, per la stessa monarchia spagnola era essenziale che esso si muovesse nella sua orbita, e non sentisse richiami ed attrazioni di forze esterne come era spesso avvenuto durante il regno indipendente <sup>32</sup>; e perciò non poteva non garantirgli anche gli strumenti di quell'autonomia che si identificava poi coi privilegi baronali più svantaggiosi per la monarchia. La sostanziale indifferenza del governo spagnolo nei confronti della forma del reggimento dell'isola e degli istituti autonomistici, nasceva dalla considerazione della funzione della Sicilia, nel sistema della monarchia spagnola, una funzione di natura essenzialmente strategica, e dalla preoccupazione del mantenimento dell'ordine interno. « Riusciva comodo ai sovrani che la possedevano — notava con malizia, ma con acutezza il Gagliani — che le popolazioni si reggessero con quella forma avuta prima. Avvegnachè doveano averne una e conveniva quella a cui erano use sinchè non eccitasse fermento in qualche punto della palude » <sup>33</sup>.

L'ascesa aristocratica ebbe come contropartita un aggravamento generale della miseria e del banditismo. I legami tra il banditismo siciliano e la nobiltà sono innegabili anche se complicati e polivalenti, come del resto in altri paesi della corona spagnola <sup>34</sup>. La ricettazione di banditi e forindicati è reato comune a tutti i baroni dei quali si parla dello lettera del Montalto.

Pochi anni dopo, nel 1535, Carlo V, di ritorno dall'impresa in Africa settentrionale, visiterà la Sicilia e presenzierà ad un Parlamento straordinario. L'argomento principale di quel Parlamento fu quello dell'amministrazione della giustizia. Il sovrano mostrò la buona volontà di ovviare agli inconvenienti più gravi in quel campo; il Parlamento, cioè i nobili cercarono di limitare quanto più possibile le conseguenze di una legislazione che avrebbe potuto risolversi a loro danno. E cominciarono a chiedere una amnistia generale per tutti i reati in cui non ci fosse interesse di parte, al fine di ottenere —

---

<sup>32</sup> F. DE STEFANO, *Storia della Sicilia*, cit. p. 118.

<sup>33</sup> V. GAGLIANI, *Discorsi sopra lo studio del dritto pubblico di Sicilia*, Napoli, 1817, p. 165.

<sup>34</sup> F. BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, 1949; trad. ital: *Civiltà e Imperi nel Mediterraneo*, Torino, Einaudi, 1953, p. 889.



proprio così! — la riduzione del banditismo. Il sovrano rispose però seccamente: « Esto nunca se pidio ni concedio »<sup>35</sup>. Chiesero poi che la pena per i ricettatori di banditi fosse contenuta entro i termini previsti dalle Prammatiche e dai Capitoli del Regno<sup>36</sup>, cioè onze 50, e che fosse considerata nulla, perchè appunto contraria ai precedenti Capitoli, la Prammatica emanata, per ordine del Re, dal vicerè Pignatelli, la quale comminava la pena della deportazione e il pagamento di 800 onze per il reato di ricettazione di banditi. Il sovrano trovò questo Capitolo « muy floxo » e si riservò di decidere, al solito, nell'interesse della giustizia e del regno<sup>37</sup>. E prima di lasciare la Sicilia emanò difatti le Prammatiche<sup>38</sup> colle quali confermava le disposizioni emanate in Granata nel 1526 a proposito di ricettatori di banditi<sup>39</sup>; imponeva ai baroni e agli ufficiali regi godenti del mero e misto imperio di trasmettere alla Magna Curia la lista dei delitti commessi nei loro territori; vietava ai baroni di vendere gli uffici giurisdizionali nei feudi. E compiuto questo atto di buona volontà partiva per Napoli. Le cose naturalmente continuarono ad andare per il loro verso: come piaceva al vicerè, ai capitani, ai baroni.

Il banditismo diventò anzi un fenomeno sempre più vasto<sup>40</sup>. Di tanto in tanto gli interventi dell'autorità viceregia cercavano di arginare il suo dilagare. Nel 1546 fu addirittura ordinato il taglio di un intero bosco, quello di Lecillo nella contea di Modica, covo di briganti, cosa che, a voler credere alla relazione del vicerè, facilitò l'uccisione di ben 40 banditi<sup>41</sup>.

Ma erano interventi e provvedimenti in gran parte inutili, perchè il banditismo, quale che fosse la sua origine e le sue cause, trovava la protezione dei baroni. E nei confronti dei baroni il vicerè non poteva trovare la necessaria energia per colpire il male alle sue radici. Si trattava di sconvolgere nel fatto un sistema sociale, oltre che un annoso complesso di corrottele, di esorbitanze e di errori<sup>42</sup>.

NINO TORRISI

<sup>35</sup> Cap. 177 di Carlo V: TESTA, *Capitula...* II, p. 131.

<sup>36</sup> Cap. 108 di Federico; Cap. 421 e 464 di Alfonso: TESTA, *Capitula...* I, pp. 99, 365, 387.

<sup>37</sup> Cap. 179 di Carlo V: TESTA, *Capitula...* II, p. 133.

<sup>38</sup> I. LA LUMIA, *Storie Siciliane*, vol. III, Palermo, 1882, p. 317.

<sup>39</sup> Cap. 190 di Carlo V: TESTA, *Capitula...* II, p. 141.

<sup>40</sup> F. BRAUDEL, op. cit., pp. 890 e sgg.

<sup>41</sup> ARCHIVO DE SIMANCAS, *Papeles de Estado-Sicilia*, Leg. 1117, 79.

<sup>42</sup> I. LA LUMIA, op. cit., p. 317.

## APPENDICE

*ARCHIVO DE SIMANCAS — Papeles de Estado — Sicilia*  
Leg. 1.111, f. 34.

## Sacra Cesarea et Catholica Maestà

Mi ricordo haviri scripto più volti a la M. V. et con questo dispacho li ho tornato ad scrivere como li composicioni, li quali soliano valiri in questo regno omni anno una bona summa, su venuti in multa diminucione, et per questo yo non chi tengo culpa nixuna, me ha parso con la presente farili sapiri que tucto procedi de li infrascripti causi:

et principalmente perque como largamente ho scripto, sonno multi anni in questo regno non chi è timore di iusticia et li composicioni non naxino si non dal timore, et como hogi li delinquenti non tenino timore et li pari che la Corte non li possa offendiri, multo raramente si venino ad componiri, et quelli si componino sonno personi di poca qualitate et poveri et non ponno pagare si non alcuna miseria con dilacione di tempo, et è forza farilo accossi perque di altrimenti si multipliqueriano in tanto numero li latrì che arrobiriano in li strati, que starria questo regno in peyo confusione di quella in que sta et maxime que per experientia si ha visto que si non tucti li composti, a lo mino alcuni si riducono ad fari beni.

La secunda raxone è perque ha parso a li vicerrè que sea stato servizio di V. M. vindiri li meri et mixti imperii a li baroni del regno per poco dinari, con clausoli multo abdicativi et favorabili, da undi si causa que non solamente multi composicioni que porria fari la regia corte li fanno li baroni, ma ancora con lo scuto di loro privilegi di mero imperio defendino et imparano in iudiciis et extra infiniti delinquenti di terri demanali, non senza pertubacione grandi et impedimento di la iusticia et dampno di la regia corte per multi composicioni ne veni ad perdere. Ad que se adjonge que como altro tempo per gracia multo speciali si solia raramente conchediri lo mero imperio ad alcuno de li capitani di li terri demaniali, modernamente di alcuni anni ad questa parte ha parso a li vicerrè conche-

diri omni anno ordinariamente lo mero imperio a tucti li dicti capitani per clausola adsuncta a li exemplari di li provisioni di V. M. di li concessioni di dicti capitani, como manderà vedere per una copia di dicta clausola que sarrà con la presente, di undi si causa ancora que multi composicioni que poteria fare la regia corte li fanno, per dritto et per traverso, li capitani di li terri, et quelli applicano ad loro utilitati perque con tucto que la concessione de loro mero imperio li sea facta con alcuni limitacioni in ipsa contenuti, trovano milli formi et expedienti di trahiri li cosi ad loro proposito, et non si chi po cussì remediare, perque multi volti dato uno inconveniente inevitabiliter plura sequuntur. Et ultra di questo si concedino a li dicti capitani le composicioni di furti minimi ab uncia infra, di undi ancora si causa que multi latrocini pubblici et furti grandi per poqui dinari passano impuniti, perque li dicti capitani fanno scriviri li accusi como volino et bactizano li furti per minimi oy grandi como li plachi, per fari loro composicioni, et non solamente la corte veni ad perdere, ma ancora si multiplica lo numero di li latri indefinitim, et conveneria multo a lo servizio di V. M. et beneficio di questo regno que lo mandasse remediare.

Et quando a lo mero imperio de li baroni ultra li inconvenienti predicti, ha da sapere V. M. que con quello hanno facto et fanno tanti extorsioni et concussioni, vexacioni et maltractamenti a li poviri vassalli et tanti altri abusi, que per quello se intende, si iusticia fussi in questo regno, non solamente la regia corte poteria recuperare per mera iusticia li dicti meri imperii, ma ancora poteria fare multi composicioni di li eccessi di dicti baruni, li quali hanno facto tanti extorsioni que è opinioni di multi que in brevi tempo extorquero da li vassalli quella miseria que pagaro a la regia corte per lo precio de dicti meri imperi, di sorti que la baronia di Racuya et la baronia di Samperi non potendo più soffriri tanta emulsioni di loro sangui hebbiro per expedienti fari una taxa et collecta fra di loro et redimiri lo mero imperio da li mano di loro baruni, et quello reduchiri como ya hanno reducto a lo regio demanio, et cossì si poteria fari de li altri per justicia; però in tempo di questo regimento supplico V. C. M. per farne singular gracia non comande que yo ne faza instancia que non se ne farrà niente, perque al vicerrè non piachi di stari mali con li baroni del regno, et ad me si multipliquerà lu odio mi tenino, senza la M. V. potiri esseri servita effectivamente como conveni; et si alcuna demonstracioni farrà lo vicerrè dico d'ahora ad V. M. que tucto sarrà palliamento per exculpari a si et donare la culpa ad me et ipso mismo tenirà forma que tucto si resolvable in vento

como spissi volti costuma fare in casi di majuri importancia et per questo tucto sarria curriri di mula, et conveni a lo servizio di V. M. questa materia comandari que si guardi per tempo più opportuno.

L'altra raxone del mancamento di dicti composicioni procedi da la multa liberalitate et benignitate del vicerrè perque non voli mettiri li mano ad castigare li baroni et personi que porriano pagari grossi composicioni, que si lo havissi voluto oy volissi fari hanno curso et currino in tempo di suo regimento, que la regia corte haveria potuto et porria guadagnare un thesoro di composicioni quando mai altro volissi cerchari si non la receptacioni di banduti et forindicati et latri que motoriamente si hanno facto et fanno, et non bisogna que lo vicerrè me dica: *advocato fiscale fa instancia*, perque non chi volendo mettiri ipso li mano con la efficacia que sarria bisogno « *palabras y plumas el viento se las lleva* »; et non solamente el vicerrè non ha voluto ne voli mettiri mano ad castigare li dicti baruni et homini princhipali, ma ancora quando li ha successo et succedi non potiri excusare di processarini alcuni, ha demonstrato et dimostra al principio ad me et ad altri officiali di voliri fari multi miracoli et da poi oy li perdona gratis oy li componi per una miseria et cussì li composicioni non ponno andare si non in una extrema diminucione perque lo ricco non paga et lo povero non po pagare, et per questo non sapiria di undi pozano naxiri li composicioni; et perque non creda V. M. que questi sono favuli con la presenti le scrivirò alcuni casi in particolari, con inviarili li scripturi que di proposito ho potuto avere, per li quali la M. V. claramente comprindirà la veritate de lo scriviri mio.

V. M. ha inteso del caso de la morte de micer Petro Antonio de Audena que contra el conte de Calathabellotta ne executione di justicia ne composicione se ne ha fatto; et lo mismo de Hieronimo Montiaperto, de don Friderico de Moncata, del baron di Samperi et de li altri contenuti in lo memoriale que con sua real carta me mandò lu vicerrè, de li quali non repliquerò si non quello del marquesi di Licodia, que essendo stato composto per unzi 3 per la receptazione di delinquenti et falta del servizio militari, fachendosi burla de la justicia ha perseverato et persevera in receptari et salvarli in li terri soi banduti forindicati et latri pubblici, cridendosi con li dicti quattro carlini havirisi assecurato di potiri receptari et imparari delinquenti impune tutto tempo di sua vita, et quod peius est, havendo questi jorni proximi mandato el vicerrè certi persuni per comprari salintri per la regia corte foro spogliati et arrobatati in li territori del dicto marquese et ben sonati di bastonati el levatoli li dinari que porta-

vano di la regia corte, benque la summa non era multa, del que essendo stato scripto a lu vicerrè et como in li terri et castelli del dicto marquesi stanno multi banduti et forindicati di lo regio demanio con li loro mugleri et figli como stassiro a li casi loro senza mai haviri delinquito; et lu vicerrè monstraò farne un gran sentimento et dissi a la gran corte ed ad me que vidissimo di fari tutto lo bisogno per castigare lo dicto marchese et al suo capitano et castellano de la terra di Butera contra li quali magis laborabat fama; per la qual cosa fu destinato, ad dispisi de la regia corte, Cosimano Timpa, contestabile di questa gran corte, per andare in diversi loqui del regno ad prendere informacioni contra lo dicto marchese et dicti soi complici, per li quali informacioni essendo pienamente fundata la intencione de lo regio fisco et potendosi per quilli ben castigare oy componiri, lo vicerrè sub occasione que li sia stato supplicato in questo parlamento a tucti li ha perdonato gratis ,et quod deterius est, li dicti banduti et forindicati ancora si stanno con li cosi mugleri e figli loro in li terri et castelli di lo dicto marquesi et multi volti vanno guidati a Missina, di undi al presente è straticò, et continuamente comictino multi mali et tucto quisto regno ne murmura, et per maior ludibrio di la iusticia lo dicto marchese et complici non si hanno dignati di farisi expediri la provisione di loro remissione como cosa que non la apprezzano ne la agradixeno, excepto lo dicto capitano di Butera lo quali si fichi signare la sua remissione et non ancora si la fichi expediri del tucto; li informacioni foro riferiti in causi fiscali, et per questa causa li fu notato in dorso « conserventur », que sarria stato meglio diri « lacerentur », per non si vidiri tanta ignominia di la iusticia que si trovi remisso et perdonato gratis un delicto lo quali anchora continuamente persevera; et cussì mi pari que non solamente lo dicto marquesi et complici non siano stati castigati ne composti, ma la regia corte è stata la composta et castigata perque dispisi per mandari a prendiri li dicti informacioni et per castigo ne ha riportato la dicta ignominia, et vorria que lo vicerrè que affecta di donare la culpa ad me di tucti li così que non voli exequiri scrivissi a V. M. que raxone duna di quisto negocio et si li pari bona excusacione di diri « mi fu supplicato in parlamento », et maxime avhendo facti altri gracci como infra si dirà.

Tambeni in lo dicto parlamento havi facto gracia al marquesi di Terranova lo quali ya sunno circa anni dui fichi veniri in Missina perque lu voliva processare de recepcione hapnitorum, et constava pienamente per informacioni prisi, et benque a lo principio mostrassi multa voluntate di castigarilo fra brevi jorni li allargao la

pligiria que sindi venissi in Palermo et volsi que non si fachissi nenti del processu per fino que la corte venissi in Palermo et in quisto parlamento lo ha perdonato gratis.

Item lo barone di la Ferla, la quale è una grossa habitacione di vassalli, fichi ammazari lu so gubernatore et ultra li altri indizi et admniculi signava per un testimonio de visu que di una finestra di lo so castello comandava all'interfecturi que lo ammazassiro; et essendo stato bandito per la regia gran corte, in Missina, sindi vinni in parlamento et in casa di don Blasco Brachiforti, et stavasi a plachiri con affrunto et virgogna di la iusticia etiam di poi que la corte è venuta in parlamento et lo vicerrè non lu volsi mai fari prindiri, di forma que li poviri parti, videndo que non ne potiano riportari iusticia, per pagura oy per dinari, li cessiro liti et havendo subentrato lo fisco di V. M. fachendosi instancia per mi que contra lo dicto barone si prochedissi, lo dicto barone perseverando in sua contumacia et bando fichi compariri lo sindaco di questa città ad vendicandum eum tamquam civem, et poi di multi disputi et fatighi mei in una cosa multo clara per lo fisco per andare li cosi de la iusticia cussì disreputati, dui di li iudichi votaro in favore di lo dicto barone et dui in favore di lo fisco, et tractandosi di dari quinto per la discordia di loro voti, lo vicerrè in questo parlamento lo ha perdonato gratis, perseverando ancora in bando et essendo lo casu multo notorio et di malo exemplo in tempo que lo dicto barone tractava et multo desiderava di componirisi.

Et ancora perdonao gratis lo barone di lo Comiso, persona multo ricca et arrendata, lo quali era prosecuto di lo fisco di li cento cavalli armati que mandao in compagnia di lo governatore di la cammera quando andao per intrare per forza in la città di Leontini, stando in quella el presidente et de receptione bapnnitorum et altri excessi que li si imputavano.

Item perdonao gratis a Mariano Miglazo barone di Munti Mayuri, Salvaturi Miglazo et Antonello Miglazo frati, gentilomini di quista cità, li quali li si haviriano possuto ben componiri per una notabili resistencia fichiro in tempo di nocti al capitano di Palermo, di la quali sindi fichi altra executioni si non que lo dicto Mariano ne fu tormentato, et, benque da poi fussi remisso in iusticia, lo processo era tali que non potia evadiri condepna, et li altri erano banduti; et fichi ancora gratia al barone di Chiminna di perdonare gratis a Friderigo di Asero, Antonino Campixano, Giov. Ant. Tayano et Paulo Mirulla, complichì di dicti Miglazi et banduti per la dicta resistencia, benque da poi li mectia in controversia lo signare de li

provisioni di questi quatro complichì et non so quello da poi ne ha stato.

Item perdonao gratis a Cola Pectagreco, prosecuto de latrone pubblico, lo quali per haviri boni braza, non havendo confessato, era remisso in iusticia et fachiasi lo processo stante eo carcerato.

Item perdonao ad uno Hieronimo di Benfari, a lo quali si imputavano multi delicti.

Item havendo scripto lo capitano di Xacca a lo vicerrè como tenia manigio di mectiri in claro la morti di la mugleri di Antonino lo Liali, procuratore di corte, lo quali fichi ammazari quasi pubblicamenti, senza timore ne respectu alcuno di la iusticia, mostrando haviri voluntate di volirilo castigari, per esseri pubblicamente reputato per sodomita et per homo di mala vita et multo corrupto in suo officio, et pubblicamente si dichi que per soi manigi et corrupteli si hanno corrupto et subornato et subornano omni jorno omni sorti di iudichi, me comandò que yo fachissi fari li provisioni, et havendo yo facto prindiri li informacioni per li quali constava contra lo dicto Liali et contra Hieronimo Rivello, lo quali era carcerato in lo castello di Xacca, con milli fatighi obtinni que si fachissi dispensa que fussi tormentato lo dicto Rivello et a lo dicto Liali non lo volsi etiam carcerari, di manera que tinni forma di haviri li cessioni di li parti per docati dui chento, que secundo dichino li pagao et, sub pretextu que ut asserebat nomen rei non erat receptum inter eos, incomenzao ad ravisare et supplicari, allargandosi di paroli in soi supplicationi etiam contra la persona mia que ipso ne li complichì non fussiro molestati, et quando penzai que lo vicerrè ni fachissi iusticia, non solamente trovai frida la voluntate que dimonstrava al principio, ma, ancora pendente negocio, per farili più faguri et donarili meglo addito a la sua cammera, et con li iudichi li incomendao lu officio di procuraturi di li poveri, per mezzo di lo quali officio non solamente tinni forma di impediri la executione di lo dicta dispensa, la quali mai più fu executa, ma ancora fu bono ad fare excarcerare et favoriri a multi accusati et prosecuti di lo caso di Xacca, et ultimamente in questo parlamento obtinni que lo vicerrè perdonassi ad ipso et a li infrascripti soi complichì di la morti predicta, vidilicet: lo dicto Hieronimo Rivello, Thodaro di Matera, Filippo di Matera, Cristina Solana, Catherina Muccaturi, Caloyaro Muccaturi, Margarita di Matera, Nofrio di Matera, Antonino Sirecusa, et Hieronimo lo Liali frati del dicto Antonino lo Liali, lo quali stava in pligiria di unzi 50, et quella tractavamo di fare exigiri per la regia corte,

Tambeni havia facto gracia a lo marquesi di Terranova di per-

donari a Baldassaro Taglavia, uno de li iurati processati di Xacca et da poi melius recordatus di li litri di V. M., non li volsi signari la provisioni et cussì è restata la cosa.

Item ha perdonato gratis a Giov. Antonio di Costanzo di Notho, prosecuto de latrone et homicidio.

Item ha perdonato gratis lo barone di Siculiana cugnato di lo maestro portulano, banduto perque questo carnulivari, ipso con altri 8 oy 10 amascarati et armati, insultaro in la propria casa, qua in Palermo, di bello jorno a Mariano Miglazo et ammazzaruli un compagno, et tanto per lo homicidio como per la contravvencione di lo bapnno di li mascari tucti erano in pena di la vita et uno di li dicti mascari surpriso et havendo in tortura confessato lo delicto, lo vicerrè lo fichi infra dui jorni infurcare et da poi sub colore parlamenti perdonao lo dicto barone, lo quali si haviria potuto ben componiri, et ancora perdonao tri altri di li dicti compagni, li quali sino da hogi non si hanno dignato di farisi expediri li provisioni et passijano per Palermo et solamente quello poverecto que fu impiccato pagao per tucti, perque era furisteri et non tenia cui parlari que ipso:

Tambeni in lo dicto parlamento fichi gracia a Julio di Modica et Petro di Donato que potissiro repatriari in Palermo, havendoli disterrato como vacabundi et homini scandalusi.

Altri gracii me dicono que ha facto in lo dicto parlamento per notam, di li quali ancora non tegno particolari noticia, quelli farrò chercari et tramectirò copia a la V. M. de li noti poterò have, perque non è cosa nova a lu vicerrè perdonari per notam et maxime quando voli que yo non ne abbia noticia cussì presto come per la nota de la remissione del barone di Samperi et del dicto Hieronimo Montiaperto appare et perque tametsi V. M. veda que yo non li so scriviri si non veritate, le invio li infrascripti noti de remissione, vidilicet:

la nota de la remissione di Luca Tocco, regio algorizio, que non sea molestato per aviri extratto frumenti del demanio a la cammera di undi li extrahiano per fora regno in anno II Ind., in lo quali anno era tanta carestia in lo regno et lo novo imposto de V. M. più grande que mai fussi et parsi al vicerrè perdonarilo gratis et que bastassi donarili per penitencia que non fachissi più officio di algorizio, essendo lu officio di altro et non suo;

item copia di la nota di la remissione di maestri Giov. Valenciano condepnato sei misi in galera.

Multi altri noti di remissioni si troviriano in lo archivo de la



regia corte quando si chercassiro, li quali non si possino haviri senza scandalo et tambeni si yo volissi mandari a la M. V. tucti li scripturi de li cosi que scrivo non chi basteria una . . . . . ad portarili. La M. V. si pò teniri per certo que yo non me troviria ad scriviri li cosi falsi et sempri trovirà li scripturi più larghi del mio scriviri. Et perque ho dicto di supra que lo vicerrè a li personi que si poteriano ben componiri oy li perdona gratis oy li componi per poco dinari, havendo dicto de li remissioni gratis dirò de li composicioni per poco dinari.

*(Preferiamo, a questo punto, dare il Regesto della parte della Lettera che riferisce alcuni casi di composizione per cifre assolutamente sproporzionate tanto alla gravità del reato quanto al numero dei colpevoli, per evitare la inutile, per noi s'intende, trascrizione della lunga lista di nomi fornita dal Montalto).*

« Et in capite libri torno ad fare commemoracione de la composicione del marchese di Licodia » etc... il quale imputato di molti delitti ha composto per onze tre.

Filippo Crapanzano e altri complici gentiluomini di Trapani, che avevano recato offesa a Pietro Provinzano e ucciso un compagno di questi, pagarono 300 ducati di oro alla parte lesa e ne ebbero la remissione; il vicerè, per intercessione del cancelliere del regno, « li composi » tutti che erano 28 per onze 100 « que non si intisi mai una burlaria tali ». Inoltre la provvisione della composizione non fu registrata per evitare di nominare i delinquenti e la qualità del caso

Altra composizione il vicerè ha fatto per 100 onze a molti delinquenti che avevano fatto resistenza contro il capitano d'arme e il regio algoziro nella terra e castello di Siculiana.

Altra composizione simile di molte persone il vicerè fece durante l'assenza dell'avvocato fiscale che si trovava a Corte e della quale non è sufficientemente informato per poterne scrivere.

Gabrieli di Friderico, gentiluomo di Salemi, aveva rubato ad una povera donna nella sua casa. Si era procurato per denaro o per minacce la remissione della parte lesa e poi aveva supplicato che la pratica della composizione non andasse in mano all'avvocato fiscale, come era naturale. Il vicerè per favorirlo affidò la pratica al Tesoriere, e poi fece la composizione su proposta dello stesso tesoriere per 25 onze, mentre avrebbe potuto dare un esempio di giustizia.

Io non so que miracoli son questi que vorria lo vicerrè que yo fachissi in li cosi di la iusticia que omni jorno si excusa appresso V. M. sendo intento con donare la culpa ad me, sapendo que, per non voliri ipso castigari li receptatori, li delinquenti non su prisì, et non es-

sendo prisi non se ne po fare iusticia, et quando su piglati oy li perdona gratis oy li componi per quattro carlini como si vindissi pecuri, oy dissimila, et allonga loro punicione hogi con una magagna et domani con un'altra, de li quali nui altri poviri ministri no ne possiamo valiri ne tenimo libertate di fare liberamente la iusticia que conveneria in tucti cosi undi tenimo la voluntate de lo vicerrè in contrario perque la M. V. sta tanto lontana e lo vicerrè sta tanto accreditato in corte di V. M. que in Sicilia fa quello que voli como si fusse re absoluto, et durum est contra stimulum calcitrare.

Intanto que yo scrivo et scrivo veritate più notoria et clara que non è lu sulì, et scrivo al mio Re et Signore, et nondimeno pensando que me po fare un vicerrè mi tremano li visceri, perque non tengno li spalli forti in corte di V. M. como ipso tene, ne li dinari expedienti et formi di ayutarmi como teni et tinni quando in corte di V. M. lo haviano incomenzato ad processare in Toledo et in Granata, et Dio perdoni accui fu causa que li quereli di tanti poveri oppressanti non siano stati intisi, que multi mali que da poi sonno secuti et omni jorno si commictino in questo regno in gran parte non sarriano successi nè succediriano, perque la M. V. haviria donato a lo vicerrè lo loco meritano li soi servicii et forse haviria avanzato di grado et in Sicilia chi sarria stato et sarria timuri di iusticia et yo ce haviria cui scriviri a V. M. di tanti mei fatighi et servicii et cui me exculpate di tanti culpi que iniustamenti mi si hanno imputato, et n. s. Dio perdoni accui ne è causa et prosperi et exalti la inperial persona et lo alto stato et signorii di V. Ces. M. felicissimamente como desea.

Di Palermo a di primo aprilis 1531.

De V. Ces. et Cath. M.te humil servo que soi Ces. mani et piedi humilmente basa. ANTONIO de MONTALTO.

# NOTE E DISCUSSIONI

## A PROPOSITO DI SELEUCO DI RHOSOS

Nella necropoli dell'antica Rhosos, una piccola città costiera della Cilicia, a confine con la Siria, fu rinvenuta casualmente, circa 25 anni or sono, da H. Seyrig una iscrizione greca monumentale, divenuta subito famosa. Essa è inscritta, in caratteri mediocri e irregolari, sopra una lastra di calcare della larghezza di m. 0,58, dell'altezza di m. 1,39 e dello spessore di m. 0,15, la quale si trova attualmente nel museo di Antiochia.

Il testo, particolarmente lacunoso verso il centro della pietra, è stato edito con ottime integrazioni, ma con fotografie del tutto insufficienti, da P. Roussel<sup>1</sup>. Esso, benchè studiato attentamente dal punto di vista giuridico<sup>2</sup>, offre ancora qualche punto oscuro.

Così, non sufficientemente chiarita è la originaria destinazione della pietra. L'editore si è limitato a ripetere col Seyrig, che debba trattarsi del battente sinistro di un portale di tomba, notandone la profonda « ciselure » al bordo destro e nella parte inferiore. Poichè il testo ne risulta deturpato, è chiaro che tale « ciselure » fu praticata in un secondo tempo, nel reimpiegare la lastra come battente di porta tombale<sup>3</sup>.

Tuttavia, pare certo che la pietra fin dall'origine abbia fatto parte del monumento sepolcrale di Seleuco, più volte menzionato nella iscrizione, e che su questo, per un gusto tutto ellenistico, che trova esempi ancora nel II sec. d. C., siano state incise le tre lettere indirizzate da Ottaviano a Seleuco e il decreto, con cui era stata conferita a quest'ultimo la cittadinanza romana<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> P. ROUSSEL in « Syria », 1934, p. 33 s.; JALABERT-MOUTERDE, *Inscr. gr. et lat. de la Syrie*, III, 1950, 718.

<sup>2</sup> G. I. LUZZATTO, *Epigrafia giurid. gr. e rom.*, 1942, p. 285 s.; GIANNELLI-MAZZARINO, *Trattato di Storia rom.*, II, 1956, pp. 68, 112 nota 1.

<sup>3</sup> ROUSSEL, *a. c.*, p. 33; M. GUARDUCCI in « Rend. Pont. Acc. Arch. », 1938, p. 53.

<sup>4</sup> Cfr. genericamente, ROUSSEL, *a. c.*, p. 74; LUZZATTO, *o. c.*, p. 290. L'esempio più vicino all'iscrizione di Seleuco sarebbe dato dal monumento funerario di Opra-moas a Rhodiapolis in Licia, sul quale sono incise decreti, lettere di funzionari

Questi quattro documenti tendono chiaramente a rilevare i rapporti personali tra Seleuco e Ottaviano, già vincitore ad Azio, al punto che nella intestazione del decreto figura esclusivamente il nome di quest'ultimo. Di Antonio e di Lepido non vi ricorre menzione: del primo per la intervenuta *damnatio memoriae*, del secondo a torto o piuttosto per la ragione che si è voluto fare derivare dal solo Ottaviano ogni onore e privilegio di Seleuco.

La prova che nella intestazione originaria del decreto figurassero i tre triumviri, o comunque non il solo Ottaviano, vien data dalla presenza a lin. 11 della forma verbale *ἔδωκαν* (diedero), stranamente retta da un soggetto unico. Essa, in una iscrizione senza errori, come risulta questa di Seleuco, tradisce la modifica violentemente operata nella intestazione del decreto.

D'altra parte, se quest'ultimo fosse stato inciso per ordine delle città<sup>5</sup> e non per privato interesse, il nome di Lepido vi sarebbe stato rispettato. Comunque, nessun obbligo esplicito incombeva alla città di Rhosos di pubblicare il decreto. Infatti, persino nella prima lettera, databile nel novembre-dicembre del 36 a. C.<sup>6</sup>

---

imperiali e lettere di Antonino Pio relative al defunto (TAM, II, 3 [1944], 905; cfr. E. RITTERLING in « Rh. Mus. », 1920, p. 35 s.; H. G. PFLAUM, *Le marbre de Thorigny*, 1948, pp. 31-32). Cfr. anche l'iscrizione di Fabio Severo, a Trieste, dell'epoca di Antonino Pio in I. I., X., 4. 31; ILS, 5795. Di esempi ellenistici, purtroppo, non posso indicarne alcuno perfettamente parallelo. Comunque, va tenuta presente la celebre iscrizione di Antioco di Commagene, databile intorno al 31 a. C. (JALABERT-MOUTERDE, I, 1). Per la menzione, su epitafi, del conferimento della cittadinanza ad opera di Ottaviano, cfr. CIL. II, 159; ILS, 1977 (= EHRENBERG-JONES, *Docum... of Augustus a. Tiberius*, 1955, 360).

<sup>5</sup> Così sembra pensare ad es. la GUARDUCCI, *a. c.*, pp. 54-55.

<sup>6</sup> Non già nel 36/34 a. C., come ad es. RICCOBONO in FIRA, I, 55, p. 308. Si deve partire dalla designazione consolare a lin. 2-3 ὑπ[ατος τὸ δεύτ]ερον καὶ τὸ τρίτον ἀποδεδειγμένος, la cui traduzione in latino risulta *consul iterum et tertium designatus* (erroneamente N. Festa in FIRA, 55 *consul iterum designatus tertium*). Quindi il *terminus ante quem* è il 33, quando Ottaviano assunse il consolato per la seconda volta per qualche ora, in conseguenza dell'accordo di Miseno. Il *terminus post quem* è dato dalla formula αὐτοκράτωρ τὸ τέταρτον (*imperator quartum*), che include la vittoria su Sesto Pompeo col conseguente trionfo *ex Sicilia idibus novembr(ibus)* dell'anno 36 (A. DEGRASSI, *Fasti Capitolini ed. CSLP*, p. 109 = I. I., XIII, 1, p. 569). La prima lettera, scritta verosimilmente da Roma, deve essere di poco posteriore. Infatti nella intestazione di essa, cioè nella lin. 1 della iscrizione, si legge ἔτους [. .], μηνὸς Ἀπελλαίου [. .]. Dalla fotografia del Roussel dopo ἔτους risulta lo spazio di *almeno due lettere*, le quali implicano cifra superiore alla diecina. Esse, identificate dal Seyrig ora come I P, ora come H (cfr. ROUSSEL, *a. c.*, p. 64) a mio avviso vanno piuttosto

(cioè subito dopo Nauloco!), con cui Ottaviano accompagna l'invio del testo del decreto, a Rhosos vien chiesto soltanto il deposito di esso negli archivi cittadini (τὰ ὑπογεγραμμένα... καταχωρίσαι εἰς τὰ παρ' ὑμῶν δημόσια γράμματα) e la trasmissione della copia a tre città vicine, perchè la depositino nei rispettivi archivi.

Sulla datazione del decreto non si è raggiunto l'accordo: una numerosa schiera di studiosi si è dichiarata per il 41 a. C., solo pochi per il 36/5 a. C. (dopo la battaglia di Nauloco) <sup>7</sup>.

All'uopo giova partire dalla intestazione dello stesso e analizzare la titolatura di Ottaviano, per come ricostruibile. Il decreto inizia sul margine sinistro lacunoso della lin. 9 con [— — α]ὐτοκράτωρ, che va integrato non già [Καῖσαρ α]ὐτοκράτωρ (Roussel, Ehrenberg-Jones etc.), bensì, per ragioni di spazio <sup>8</sup>, [Γά(ος) Καῖσαρ α]ὐτοκράτωρ τριῶν ἀνδρῶν ἐπὶ τῆς καταστάσεως τῶν δημοσίων πραγμάτων κτλ.

La titolatura, che ne risulta, cui corrisponde in latino *Caesar Imperator*, è attestata solo per i primi anni di governo del giovane Ottaviano: a partire dal 40 <sup>9</sup> e comunque con il 38 <sup>10</sup> cede il posto all'altra, *Imperator Caesar*.

In conseguenza, se il decreto fosse stato emesso dopo Nauloco,

---

ritrovate in I Γ, che il Roussel (a. c., p. 64 nota 4) ha creduto di proporre con riserva e senza convinzione, a causa del pregiudizio sull'«era» di Rhosos. Infatti se vi si impiegasse quest'ultima, che si vuol fare iniziare nel 42 a. C., (SEYRIG in « Syria », 1950, p. 34), a ragione della cifra superiore a 10, saremmo condotti all'assurdo di datare la I lettera almeno nel 31 a. C.! Si tratta invece dell'«era» di Cesare, la quale inizia alla fine dell'anno 49 a. C. (D. MACIE, *Roman Rule in Asia Minor*, II, 1950, p. 1261 nota 9; cfr. già KUBITSCHKE in RE, I, 1, [1893], col. 650, 30 s.) ed è usata su pesi ad Antiochia di Siria e a Laodicea sul mare (JALABERT-MOUTERDE, III, 1071 h; IV, 1271 e-f). In conclusione, la data di recezione della lettera a Rhosos cade nel novembre-dicembre (corrispondenti al mese «apellaio») del 36 [49, «era» di Cesare, meno 13 (ιγ'), anno progressivo registrato nella intestazione della iscrizione].

<sup>7</sup> Specialmente M. A. LEVI in « Riv. Fil. Cl. », 1938, p. 113 s.; ora anche S. MAZZARINO, o. c., p. 112, nota 1 (fine); MACIE, o. c., p. 1114 (al 35/34), NESSELHAUF, che aveva sostenuto la data del 36/35 in CIL, XVI, (1936) p. 145, invece in « Klio », 1937, p. 314 nota 2, accetta la data del 41, sostenuta già dal ROUSSEL.

<sup>8</sup> ROUSSEL, a. c., p. 67 nota 2 avverte che [Γάιος Καῖσαρ] risulterebbe troppo lungo. Lo spazio, secondo il calcolo eseguibile sulla fotografia edita dallo stesso, pare ammettere 10 lettere. Basta perciò leggere Γά(ος).

<sup>9</sup> MOMMSEN, *Roem, Staatsr.*, II, p. 744 nota 2; DESSAU in ILS, 76 = DEGRASSI in *Inscr. lat. lib. Rei p.*, I, 1957, 416. Nei fasti Barberiniani già per l'anno 40 in I. I., XIII, 1, p. 568. È la continuazione della titolatura di G. Cesare (ad es. IG, XII, 2, 35, ll. 23-24).

alla fine del 36, ad Ottaviano dovrebbe esser attribuita quest'ultima titolatura, come nella prima lettera, databile nel novembre-dic. del 36 a. C., e come nei *Fasti Triumphales Barberiniani* per l'anno 36 (I. I., XIII, 1, pp. 343, 569) o nel cippo di Narona, in cui si legge la dedica: *Imp(eratori) Caesari Divi f(ilio), / Sicilia recepta, C. Papius Celsus / M. Papius Kanus fratres*<sup>11</sup>. Infine, l'assenza di ogni menzione consolare di Ottaviano rafforza l'alta datazione (41 a. C.).

D'altronde alla considerazione, sulla quale si basa M. A. Levi<sup>12</sup> per respingere quest'ultima — cioè l'incredibilità che « Seleuco avesse atteso a richiedere (nel 34 a. C.) la notifica del decreto triumvirale a suo favore dopo tanti anni » — considerazione, che muove altresì dall'idea che si tratti di uno speciale decreto per Seleuco, a carattere individuale<sup>13</sup>, va eccepito che Seleuco può benissimo esser rientrato in patria solo dopo un lustro di servizio continuo agli ordini dei triumviri o che solo nel 36 può aver sentito il bisogno di una notifica ufficiale del decreto non solo a Rhosos, ma anche a tre altre città vicine (Tarso, Antiochia e, forse, Seleucia), in cui aveva interessi da tutelare.

Infatti, se non Rhosos, queste ultime avranno cercato di ignorarne i privilegi, tanto più che essi riuscivano sempre dannosi alla economia cittadina e provocavano proteste<sup>14</sup>. Perciò nel 36 Seleuco avrà potuto richiedere ad Ottaviano, grato per l'aiuto prestatogli nelle giornate di mare, che si concludero con la vittoria su Sesto Pompeo<sup>15</sup>, l'invio di una copia legale e una lettera esplicita a suo favore. Con esse Seleuco avrà fatto ritorno in Oriente, forse riaccompagnando ad Antonio le navi superstiti di Nauloco, che lo stesso aveva prestato ad Ottaviano nel 37, per la saggia mediazione di Ottavia<sup>16</sup>. L'astuto Ottaviano annunciava un programma di pace, ben presto smentito dagli eventi: κατήγγελλέ τε εἰρήνην καὶ εὐθυμίαν, ἐς τέλος τῶν ἐμφυλίων ἀνηρημένων κτλ. (Appian., *b. c.*, V. 130).

<sup>10</sup> R. SYME, *Imperator Caesar: a study in nomenclature* in « *Historia* », 1958, pp. 179, 181-82 (trascura la iscrizione di Seleuco e i *Fasti Barb.*).

<sup>11</sup> CIL, III, 14625 = ILS, 8893 = DEGRASSI in *ILLRP*, 417.

<sup>12</sup> *A. c.*, p. 116 fine.

<sup>13</sup> *Contra*, DE VISSCHER in « *Ant. Class.* », 1945, p. 33 s.

<sup>14</sup> Si tenga presente il documento di Mitilene (IG, XII, 2, 35 = ABBOTT-JOHNSON, *Municipal Admin. in the rom. Emp.*, 1926, nr. 25), in cui si legge una protesta della « *boulè* » a G. Cesare per i privilegi concessi a privati, e la epistola del medesimo che accetta, [μη]δένα δεῖν ἀτελεῖ εἰ[vai-] (cfr. MACIE, *o. c.* p. 1271).

<sup>15</sup> Cfr. però MAZZARINO, *o. c.*, p. 112 nota 1 (a fine di p. 113).

<sup>16</sup> E. GABBA, *Appiano e la storia delle Guerre Civili*, 1956, p. 203.

Seleuco stava per passare al fianco di Ottaviano. Ancora nessun titolo speciale gli viene attribuito nella lettera di accompagnamento del decreto e tanto meno in quest'ultimo. S o l a m e n t e nella seconda e terza lettera del 30 a. C. Seleuco vien chiamato « mio navarca », che ha « militato con me (Ottaviano) per tutta la durata della guerra », che va identificata con quella conclusasi ad Azio <sup>17</sup>. Evidentemente, da semplice e pur prezioso gregario della flotta triumvirale, quale appare nei due primi documenti, Seleuco nel corso delle battaglie navali successive a Nauloco (in cui certamente ebbe a partecipare) ha fatto carriera, divenendo n a v a r c a. Il formulario di « cameratismo », che si avverte nella motivazione del decreto, non implica ancora un legame personale tra Seleuco e Ottaviano: soltanto nelle lettere, specialmente nelle ultime due del 30, esso si manifesta chiaramente. Anzi, in queste Ottaviano dichiara di accordare il perdono alla città di Rhosos grazie ai meriti e agli uffici del suo cittadino Seleuco (lin. 81-84) <sup>18</sup>.

In data successiva al novembre del 30 a. C., quando fu recapitata la terza lettera a Rhosos, Seleuco o, dopo la sua morte, gli eredi fecero incidere sulla stele a noi pervenuta i quattro documenti, che attestavano i rapporti di cameratismo tra lo stesso e il Principe.

Resta però da notare che Seleuco, pur avendo ricevuto la cittadinanza romana, non viene designato con i *tria nomina* romani, ma semplicemente con il nome greco <sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Cfr. nota 15. Erroneamente si è soliti parlare di Seleuco navarca già all'epoca del decreto, come in ROUSSEL, *a. c.*, p. 72; DE VISSCHER, *a. c.*, p. 29; CIL, XVI, p. 147 nota 1; etc.

<sup>18</sup> La missione di Seleuco a pro della patria può paragonarsi con quella svolta per Mitilene nel 67 presso Pompeo Magno da Teofane lo storico, donato della cittadinanza (cfr. RE, V, A, 2 [1934], coll. 2091; 2094, 55). Non mi pare possa inferirsi dalla III lettera, come vuole il LEVI, *a. c.*, p. 128, un atteggiamento ostile di Rhosos verso Seleuco, che avrebbe motivato la raccomandazione dello stesso da parte di Ottaviano. Si tratta piuttosto dello stile di cancelleria ellenistica: così, sul valore di συνίστημι, che si incontra a lin. 91, cfr. J.-L. ROBERT in *Bull. épigr.* (REG), 1946, nr. 195, p. 354.

<sup>19</sup> Cfr. le considerazioni del MAZZARINO, *o. c.*, p. 112 ss., in cui si confronta il caso di Seleuco con quello di S. Paolo, rimasto Saul nel suo mondo asianico. Comunque, Seleuco ottenendo la cittadinanza venne iscritto nella tribù Cornelia, altra da quella di Ottaviano, che è la Fabia. Forse egli non doveva chiamarsi Γάιος Ἰούλιος Σέλευκος, come un omonimo di Cizico (CIG, 3667). La vera epigrafe funeraria di Seleuco, non giuntaci, forse ne registrava i nomi romani. Va tenuta presente una bilingue funeraria, rinvenuta in Lucania (CIL, I<sup>2</sup>, 1684 = ILS, 7791), cortesemente segnalatami dal Prof. A. Deggrasi, nella quale si legge il nome

Chi era quest'uomo della Cilicia, terra famosa per i pirati? I suoi precedenti ci sono ignoti nè riesce agevole ritrovarli. Fin dal decreto egli appare un provetto uomo di mare, esperto in operazioni navali. Trattandosi di un cilicio, nativo di una città marinara, vien naturale pensare che Seleuco non avesse rifuggito dalla pratica della pirateria, finchè non intervenne l'opera energica di Pompeo Magno.

Pur senza volerne tirare conseguenze precise, riesce suggestivo rilevare un omonimo, chiamato in Orosio, VI, 3, 2 *archipirata Seleucus*, che fu a capo di Cilici e al servizio di Mitridate Eupatore negli anni 72/70 a. C.<sup>20</sup> Comunque, nel 67 anche Seleuco di Rhosos avrà dovuto passare al servizio di Pompeo, intento ad organizzare una imponente flotta. Quando alle flotte dei Cesaricidi, poste agli ordini di Staio Murco e quindi di Sesto Pompeo, i triumviri cercarono di contrapporsi efficacemente, lo stesso Seleuco, cedendo alla propaganda di questi ultimi, può aver preferito unirsi ad essi, piuttosto che restare nello « stato marinaro, dominato da liberti », di cui ex-pirati costituivano il nerbo e persino lo stato maggiore<sup>21</sup>.

In un momento molto critico, come quando la flotta partita da Brindisi al comando di Domizio Calvino fu distrutta da Domizio Ahenobarbo e da Staio Murco, nel corso delle vicende del 42, in cui i triumviri poterono disperare della *s a l v e z z a* (σωτηρία)<sup>22</sup>, la

---

greco del defunto, un medico di Tralles, Menecrate di Demetrio, e quello corrispondente dopo il conferimento della cittadinanza romana, *L. Manneius Q.* (f. ovvero, *L.*).

<sup>20</sup> I testi fondamentali sono: OROS., VI, 3, 2; VI, 2, 24; MEMNON. (JACOBY in *F. Gr. Hist.*, III B, 434, 53, p. 364); PLUTARC., v. *Lucul.*, 23. Cfr. RE, XI A, 1 (1921), col. 1247, nr. 6; MACIE, o. c., pp. 331, 1209 nota 21, 1215; A. WILHELM in « *Klio* », 1936, p. 53.

<sup>21</sup> Le espressioni tra virgolette del MAZZARINO, o. c., p. 40 nota 1. Su Staio Murco, che conì monete con Nettuno e il tridente, cfr. MUENZER in RE, III A, 2 (1929), col. 2136 s.. Cfr. ancora M. A. LEVI, *Ottaviano Capoparte*, II, 1933, pp. 43, 60 s.

<sup>22</sup> Va confrontato con la lin. 16 dell'iscrizione di Seleuco, riportata poco avanti nel testo, il passo di Cass. Dio, XLVII, 47, 4-5, relativo ai fatti successivi alla morte di Cassio nell'autunno del 42: ὁ δὲ δὴ Καῖσαρ ὃ τε Ἀντώνιος ἐσπάνιζον μὲν καὶ τροφῆς καὶ χρημάτων, ὅθεν οὐδὲ τοῖς στρατιώταις τι ἀντὶ τῶν διαρυσθέντων ἔδωκαν· καὶ προσέτι καὶ τὴν δύναμιν τὴν ἐκ τοῦ Βρεντεσίου ἐπιδιαπλέουσιν ἐν ὁλάσιν ἀπώλεσαν ὑπὸ τοῦ Σταίου (5) οὐ μόντοι καὶ ἀσφαλῶς οὔτε ἄλλοσέ ποι μεταναστήναι οὔτ' ἐς τὴν Ἰταλίαν ἀναχομισθῆναι δυνάμενοι, ἀλλ' ἐν τοῖς ὅπλοις καὶ τότε ἔτι μόνον τὰς ἐλπίδας οὐχ ὅτι τῆς νίκης, ἀλλὰ καὶ τῆς σωτηρίας ποιούμενοι ὥρμητο καὶ διακινδυνεύσαι, πρὶν ἔκπυστον τοῖς τε σφετέροις καὶ τοῖς ἐναντίοις τὸ θαλάσσιον πάθος γενέσθαι. Cfr. RE, V, 1 (1903), col. 1422, 52 s.



defezione di un uomo di mare come Seleuco, con la sua nave, doveva essere preziosa e meritare ogni premio da parte di questi ultimi.

Infatti, tra le lodi tributate a Seleuco, nella motivazione del decreto (del 41 a. C.), si legge: πολλὰ καὶ μεγάλα περὶ ἡμῶν ἑκακοπά[θη]σεν ἔκιν[δύν]ευσέν τε... τοὺς τε [ἰδίους καιρ]οὺς τῇ ἡμετέρῃ σωτη[ρίᾳ] συνέ-  
 ζευξεν πᾶσάν τε βλάβην περὶ τῶν [δημοσίων πρα]γμάτων.... ὑπέμεινε<sup>23</sup>.

A titolo di ricompensa, i triumviri gli concessero il diritto di cittadinanza romana e speciali privilegi; Ottaviano lo attrasse quindi al suo intero servizio, lo promosse navarca e gli tributò espressioni di alto elogio come a valoroso camerata.

Una vicenda analoga, qui soltanto congetturata per Seleuco, è attestata per la nota figura di Menas (Μηνᾶς ὁ πειρατής), il quale nel 38 a. C., nonostante la devozione per il padre di Sesto Pompeo, passò ad Ottaviano, che gli donò la libertà e addirittura lo nominò cavaliere<sup>24</sup>. Nè diversa dovette essere la vicenda che portò al fianco di Ottaviano C. Julius Menoetes, nativo di Antiochia di Siria<sup>25</sup>.

Nessuna meraviglia che l'Ottaviano delle guerre civili potesse annoverare tra i suoi *commilitones* il cilicio Seleuco, forse un ex-pirata, o tra i suoi *convivae* Menas il pirata<sup>26</sup>. Egli è ancora « uomo della rivoluzione », proteso a farsi un seguito politico e per nulla

<sup>23</sup> La lacuna all'inizio della lin. 13 non ci permette di conoscere il teatro delle gesta di Seleuco. La integrazione, che ha trovato maggior consenso, dovuta alla GUARDUCCI, *a. c.*, p. 57 s., ἐν τοῖς κατὰ τὴν[ἀνατολὴν τόπ]οις, mi pare sia troppo lunga. Il ROUSSEL ha calcolato uno spazio di 9/10 lettere e davanti [-]οῖς ha indicato un segno verticale |. In tal caso, va escluso il π di [-]τοῖς. Dovremmo scegliere tra μ o ν. Sulla traccia della integrazione suggeritami dal Prof. S. MAZZARINO, [πορθ]μοῖς, pur restando nello stesso ordine di idee, preferisco integrare, per ragioni di spazio, ἐν τοῖς κατὰ τὴν[Ἰταλίαν στε]νοῖς. Si tratterebbe di operazioni svolte contro le forze dei Cesaricidi nel 42. Sento il dovere di ringraziare anche in questa sede il Prof. S. Mazzarino, per i consigli di cui mi è stato largo.

<sup>24</sup> CASS. DIO, XLVIII, 45, 4. Cfr. A. STEIN, *Der roem. Ritterstand*, 1927, p. 37. Nella RE, XV, 1 (1931) si danno le voci *Menas* (col. 774) e *Menodoros* (col. 896) come di persone distinte (per segnalazione del Prof. MAZZARINO).

<sup>25</sup> ILS, 2819 = EHRENBURG-JONES, *o. c.*, 274 (cfr. anche 270, 275); cfr. CICHORIUS, *Roem. Studien*, 1922, p. 258. s. Per gli ufficiali di origine orientale nelle flotte dei capi romani di questo periodo, cfr. ROUSSEL, *a. c.*, p. 44 s.

<sup>26</sup> SUTON., *v. Aug.*, 25, 1; *neque post bella civilia aut in contione aut per edictum ullos militum commilitones appellabat, sed milites*; *Id.*, 74, 1; *Valerius Messalla tradit neminem umquam libertinorum adhibitum ab eo (sc. Ottaviano) cenae excepto Mena, sed asserto in ingenuitatem....*

diverso da Sesto Pompeo, amico dei pirati <sup>27</sup>. Solo più tardi Ottaviano si compose in una immagine di vita stoica, dedita alla custodia dello Stato <sup>28</sup>: aveva ormai risolto la crisi degli uomini della sua generazione. Era diventato l'*Augustus*.

GIACOMO MANGANARO

---

<sup>27</sup> MAZZARINO, o. c., p. 37. Per la propaganda contro Sesto, succube di schiavi e liberti, cfr. GABBA, o. c., p. 204 s.

<sup>28</sup> MAZZARINO, o. c., p. 65.

## LA MEDICINA EN EL REFRANERO DEL MARQUES DE SANTILLANA (Siglo XV).\*

Don Iñigo López de Mendoza, primer Marqués de Santillana (Fig. 1) fué una de las figuras más insigne del siglo XV en España, tanto en las armas, como en las letras.

Con las armas, tuvo que defender su mayorazgo y aún los bienes de su madre, siendo joven, al quedar huérfano de padre, pues porque la codicia de sus parientes pretendían desposeerle de sus bienes. Junto al Rey Don Juan II, luchó hasta su madurez en la reconquista de España, oponiéndose al poderío musulmán. Con su espada victoriosa recorrió desde las Asturias de Santillana a la vega granadina.

En los períodos de paz y en sus últimos años, al retirarse a su casa solariega de Guadalajara, donde falleció el 25 marzo de 1458, escribió multitud de obras, especialmente poéticas y algunas con estilo propio, como *las Serranillas*. En Paremiología es una autoridad por dos obras fundamentales; los Proverbios que, para la instrucción de Príncipe Don Enrique (luego Enrique IV) escribiera por mandato de su padre Don Juan II; y los Refranes.

El Refranero del Marques de Santillana, tiene este original título demostrativo a la vez de su motivo, por obediencia al Rey.

*Iñigo López de Médo / ca por mandado del Rey Don Juan ordenó es / tos refranes que dizen las viejas tras el fuego / y van ordenados por la orden del A. b, c. (Fig. 2).*

El interés de este refranero es extraordinario por ser la primera

---

\* Il dott. Antonio Castillo de Lucas, Direttore della Sezione di Medicina popolare dell'Istituto di Storia della Medicina di Madrid, era stato invitato dalla Facoltà di Lettere, su proposta della prof. Carmelina Naselli, ordin. di Storia delle tradizioni popolari, a tenere una conferenza nella nostra Università. Della conferenza che, per impreviste circostanze, non poté aver luogo, siamo lieti di pubblicare la parte essenziale. Castillo de Lucas è stato uno dei premiati per la Medicina popolare al I Premio Internazionale « Giuseppe Pitre », Palermo 1958.

recopilación de refranes, no sólo en castellano, sino en toda lengua vulgar, según Menéndez Pelayo <sup>1</sup>.

\* \* \*

Sin ser abundante la bibliografía del Marqués de Santillana, los autores que lo han realizado, se han preocupado con más o menos extensión de todos los libros y muy poca o ninguna del de los refranes.

El Refranero del Marqués de Santillana merece una investigación detallada por los muchos problemas lingüísticos, bibliográficos, de interpretación, concordancias etc, tiene además el valor de haber iniciado la recolección de refranes, y que, hasta entonces, sólo se encontraban dispersos en los escritos de los autores, viniendo a cuento para reforzar o dar gracejo con un proverbio vulgar a un escrito o suceso. Los refraneros sucesivos han ido aumentando el acervo y de los 741 o poco mas han llegado a los 65083 en la reciente edición de Martínez Kleiser ordenada por la Real Academia Española.

Un estudio detallado de este refranero del Marqués de Santillana, precisaría aclarar los siguientes puntos:

1º Encontrar el manuscrito original. Amador de los Ríos, en las Obras completas del Marqués de Santillana « *ahora por primera vez compiladas de los códices originales* »<sup>2</sup>, copia el Refranero, diferenciándose mucho de las versiones con las que le hemos comparado en las ediciones del XVI. Este manuscrito original que, dice pertenece al archivo de la Casa del Infantado, no lo hemos podido cotejar en la Biblioteca Nacional, en la que se encuentran unos 40,000 piezas (manuscritos, documentos y libros) que pertenecieron a esta noble Casa y que adquirió el Estado en 1.884. En este año de 1,958 con motivo del V centenario de la muerte del Marqués de Santillana, fué expuesta en la Biblioteca Nacional esta riquísima colección <sup>3</sup> y en ella no figuraba el manuscrito de los refranes. Muchos de los manuscritos expuestos la habían realizado copistas florentinos con decoración y miniados en oro.

2º En la *Monografía sobre los refranes y adagios*, publicada por

<sup>1</sup> MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, *Historia de la Poesía Castellana*, edic., 1914.

<sup>2</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, *Obras del Marques de Santillana*, Madrid, 1852.

<sup>3</sup> *Catálogo de la exposición de la Biblioteca de los Mendoza del Infantado en el siglo XV*, Madrid, 1958.

Sbarbi <sup>4</sup> y en el *Catálogo Paremiológico*, de Melchor García <sup>5</sup> figuran diferentes ediciones, aunque no numerosas del siglo XVI, después no volvió a imprimirse, como tal obra aislada, sino añadida a los estudios de Mayans y Siscar, Sbarbi y Sanc. En nuestro tiempo, solo parcialmente en pequeños estudios sobre *Páginas escogidas*, por Fernando Gutierrez <sup>6</sup>.

3º Se precisa también hacer un vocabulario completo, para entender los numerosos arcaísmos que contiene, y sobre todo, estudiar la evolución de los refranes a través de las ediciones posteriores, sus variantes y concordancias.

\* \* \*

Los refranes relacionados con la medicina, se aproximan mucho al centenar; todos ellos tienen un amplio sentido, como es clásico en los refranes. Prescindimos del literal, siempre de menos aplicación en la práctica, y damos preferencia al ideológico y figurado.

Para mayor facilidad hemos simplificando su ordenación en grandes grupos y al escribirlos los adaptamos a la ortografía actual, siempre que no altere su fonética que tan grato regusto proporciona a la lectura. Una glosa extensa mercería cada refrán, pero ello no es posible en una comunicación:

Compensación:

MUDAR COSTUMBRE, ES A PAR DE MUERTE.  
NO CON QUIEN NACES, SINO CON QUIEN PACES.

Compensación:

CABRA COXA, NO TIENE SIESTA  
CAMINO DE SANTIAGO, TANTO ANDA EL COXO COMO  
EL SANO.

Conformidad:

VIVA LA GALLINA CON SU PEPITA  
MÁS VALE SER TUERTO QUE CIEGO

---

<sup>4</sup> SBARBI, *Monografías sobre los refranes....* etc., Madrid, 1891.

<sup>5</sup> GARCIA MELCHOR, *Catálogo Paremiológico*, Madrid, 1918.

<sup>6</sup> GUTIERREZ, FERNANDO, *Páginas escogidas del Marques de Santillana*, Barcelona, 1939.

**Cosmética:**

A LA VEJÈZ, ALADARES DE PEZ  
SEA QUE EL TIÑOSO, POR PEZ VERNÀ

**Costumbres:**

EN CADA TIERRA HAY SU USO

**Creencias falsas:**

LLEVAR MALA NOCHE Y PARIR HIJA

**Deontología:**

HAZ BIEN Y NO CATES A QUIEN

**Desgracias:**

PEOR ES, QUE PARIR A MEDIAS, Y NO SABER DE QUIEN  
SANAN LAS CUCHILLADAS, Y NO MALAS PALABRAS  
TRAS QUE LA NOVIA ES TUERTA, PEYOSE LA MAL  
FADADA.

**Disconformidad:**

UNO MUERE DE ATAFEA, Y OTRO LO DESEA

**Egoismo:**

MÀS CERCA TENGO MIS DIENTES, QUE MIS PARIENTES

**Estimación de la salud:**

RENIEGO DEL BACIN DE ORO, QUE ESCUPE SANGRE.

**Evolución de enfermedades:**

EL MAL ENTRA A BRAZADAS Y SALE A PULGARADAS  
QUIEN DE LOCURA ENFERMA, TARDE SANA

**Excesos:**

A BUEN BOCADO BUEN GRITO (la gota, por la gula)  
A CABALLO COMEDOR, CABESTRO CORTO (remedio para  
el glotón)  
BIEN CANTA MARTA, CUANDO ESTÀ FARTA



Fig. 1. — Ritratto di Don Íñigo López de Mendoza, primo marchese di Santillana dipinto da Jorge Inglés.







Fig. 2. — Primer folio de la recopilacion de Refranes, que por primera vez, hizo en lengua castellana en el siglo XV. Don Iñigo López de Mendoza, primer Marques de Santillana. (La reproduccion es de la edicion de Sevilla, año 1542).



CADA DÍA OLLA, AMARCA EL CALDO  
HOMBRE HARTO NO ES COMEDOR (después de haber co-  
mido)  
MUERA GATA Y MUERA FARTA

Filosóficos:

A TODO HAY MAÑA, SINO LA MUERTE  
ANTES DE MIL AÑOS TODOS SEREMOS CALVOS  
BUEN CORAÇON QUEBRANTA MALA VENTURA  
ÈCHATE A ENFERMAR, VERÁS QUIEN TE QUIERE BIEN  
Y QUIEN TE QUIERE MAL.  
GUAY DE LA MUERTE, QUE NO QUIERE PRESENTE  
FADAS MALAS Y EL CORAÇON ANCHO  
HAMBRE Y FRIO METEN AL HOMBRE POR CASA DE  
SU AMIGO  
NO HAY MUERTE SIN ACHAQUE Y PÉRDIDA  
QUIEN ENFERMA Y SANA, ROMERÍA ES QUE ANDA  
SI CREEIS EN DOLOR, SINO CREED EN COLOR

Herencia:

CABRA VA PRO VIÑA, CUAL MADRE TAL FIJA

Higiene:

ZAPATO ROTO O SANO, MÁS VALE EN EL PIE QUE EN  
LA MANO  
CASA EN CANTÓN Y VIÑA EN RINCÓN  
QUIEN COME Y CODESA, DOS VECES PONE LA MESA.  
(templanza)

Individualidad:

CON LO QUE SANCHO SANA, DOMINGO ADOLESCE.

Intranquilidad:

DUERME QUIEN DUERME Y NO QUIEN PENAS TIENE

Irónicos y jocosos:

COMO TE FECISTE CALVO?, PELO A PELO, PELANDO  
DIXO EL TINOSO AL PEINE: ESTO ES LO QUE NO HABÍ-  
MOS MENESTER.

EL FÍSICO DE ORGÁZ: QUE CATABA EL PULSO EN EL  
HOMBRO  
QUEBRAR EL OJO Y UNTAR EL CASCO

**Necesidades orgánicas:**

A PAN DE QUINCE DÍAS FAMBRE DE TRES SEMANAS  
A PAN DURO, DIENTE AGUDO  
EL BEBER MATA LA SED QUE NO ECHAR LOS PIES DE  
FUERA  
EL VIEJO Y EL HORNO POR LA BOCA SE CALIENTAN

**Nutrición:**

A MENGUA DE CARNE, BUENOS SON POLLOS CON TO-  
CINO  
A MENGUA DE PAN, BUENAS SON TORTAS  
CARNE, CARNE CRIA, Y PECES AGUA FRIA  
COMER VERDURA Y ECHAR MALA VENTURA  
DE RABO DE PUERCO, NUNCA BUEN VIROTE  
TANTO PAN, COMO QUESO

**Orientación:**

QUIEN LENGÜA HA, A ROMA VA

**Pasiones:**

DINEROS Y DIABLOS, NO SE PUEDEN ENCUBRIR  
EL CORCOBADO, NO VE SU CORCOBA SINO LA AJENA  
EL HARTO DE AYUNO, NO TIEN CUIDADO ALGUNO  
EN CABEÇA LOCA, NO SE TIENE TOCA  
LA MUJER LOCA, POR EL CABO MERCA LA TOCA  
QUIEN TIENE TETAS EN SENO, NO DIGA DE HADO  
AJENO

**Prudencia:**

AUNQUE EL DECIDOR SEA LOCO, EL ESCUCHADOR SEA  
CUERDO

**PSICOLOGÍA:**

A MI ME LLAMAN MODORRO, ENTRAR QUIERO EN EL

**CORRO**  
**BARBA A BARBA VERGUENÇA SE CATA**  
**LA MALA LLAGA SANA Y LA MALA FAMA MATA**

**Sentimientos:**

**OJOS QUE NO VEN CORAÇON NO QUIEBRA**  
**TAN LUEÑE DE OJOS, CUAL LUEÑE DE CORAÇON**

**Sentidos:**

**SI TE VI NO ME ACUERDO (percepción y memoria visual)**  
**NO HAY PÉOR SORDO, QUE EL QUE NO QUIERE OIR**  
**(el oír y el escuchar)**

**Sexuales:**

**QUE PLACER DE MARIDO, LA CERA ARDIDA Y ÈL VIVO**

**Simulación:**

**EL MAL DEL MILANO LAS ALAS QUEBRADAS Y EL PAPO**  
**SANO**

**Trabajo:**

**LO QUE OTRO SUDA A MI POCO DURA**  
**¿QUEREIS QUE OS DIGA? QUIEN NO COME NO COSTIVA**

**Tranquilidad:**

**HAYAMOS PAZ Y MORIREMOS VIEJOS**  
**MAS VALEN CARDOS EN PAZ QUE POLLOS CON AGRAZ**  
**PAGA LO QUE DEBES Y SANARÀS DEL MAL QUE TIENES**

**Voluntad:**

**PIES MALOS CAMINO ANDAN**

\* \* \*

El Marqués de Santillana, limitase como dice en la portada de su manuscrito y figura en las primeras ediciones, a ordenar los refranes « que dicen las viejas tras el fuego », y van ordenados por la orden del A.B.C.... no aparece en ellos el menor comentario.

Un siglo después un autor anónimo, sin duda « persona docta » glosó brevemente estos refranes « por quitar fastidio y dar contento a los lectores esta edición de « los refranes que recopiló Íñigo López de Mendoza por mandado del Rey Don Juan ». *Agora nuevamente glosados* se hizo en Valladolid en 1541. Esta glosa es interesante y esclarece mucho el sentido de los refranes pero esta interpretación no se relaciona con la medicina pues el autor la dá otro sentido; como vamos a demostrar:

SI TE VI NO ME ACUERDO, glósalo de esta manera: « Los que poco aman, presto olvidan sus conocidos, especialmente cuando han subido a mayor escala ». El comentario médico pudiera ser la expresión de la diferencia entre el mirar y el ver, esta es función ocular de impresión de la retina y percepción cerebral en la cisura calcarina; el acordarse de lo que se vé es el mirar ello requiere atención y precisa unos centros que constituyen la memoria visual, estos centros de representación están situados en el pliegue curvo; un refrán posterior lo expresa muy claramente: NI MIRAR ES VER, NI PENSAR ES SABER.

Semejante interpretación respecto al aparato auditivo podríamos dar al que dice: NO HAY PEOR SORDO, QUE EL QUE NO QUIERE OIR, del que el citado comentador anónimo dice: no conceder lo que se pide, es peor que el querer oír la demanda.

Cabría establecer la misma diferencia entre oír y escuchar.

De los refranes de Santillana, pueden deducirse además de una glosa médica, otros refranes posteriores y variantes que aclaran su sentido, tales son entre otros: LO QUE EN LA LECHE SE MAMA, EN LA MORTAJA SALE, idea que otro refránero lo expresa así: DE LAS SOPAS DE LA NIÑEZ, HAY REGÜELDOS EN LA VEJEZ y si esto se refiere a la nutrición, como confirma la ciencia, otro lo dice de la educación: LO QUE CON MOCOS SE APRENDE, DE VIEJO SE RECUERDA, tema éste, de la memoria retrospectiva de los ancianos tan interesante en psicología como en geriatría.

LA CASA HECHA Y EL HUERCO A LA PUERTA, aquí el anónimo comentarista dá al refrán un sentido de humildad par no envanecerse con la fortuna: « Cuando estamos en mayor gozo, contentamiento o prosperidad, debemos temer la adversidad ». Un sentido supersticioso dan a este refrán la mayoría de los glosadores. Sabido es que « Huerco » significa, según Covarrubias, « las andas de llevar a enterrar a los difuntos » y como muchas veces coincidía la muerte de alguno de los individuos que entraban a habitar una casa recién construida, quedó la creencia en metáfora: JAULA NUEVA, PAJARO

MUERTO. Mas el verdadero sentido es el médico y cierto es que las personas débiles pueden recaer de alguna enfermedad en la que influye la humedad que se desprende de las paredes, o, por los gases al fraguar la cal y el yeso, o de las emanaciones de las pinturas; de aquí que estos otros refranes sean tan verdaderos y confirmen estas ideas prevetivas: CASA NUEVA, NO HABITES EN ELLA, DEJA QUE PASE UN VERANO POR ELLA y más a las claras: CASA NUEVA ES COMO CHARCA QUE PUEDE PESTILENCIAR.

La Medicina individual, es la más científica y humana, sin que ésto quiera decir que la Medicina Social no tenga su preciso sentido en bien de la colectividad, y aún del propio individuo. Sin embargo, para el tratamiento personal, conviene recordar siempre este adagio de Santillana: CON LO QUE SANCHO SANA, DOMINGO ADOLECE, pues cada persona tiene su especial manera de reaccionar a los medicamentos por sensibilidad, alergia, anafilaxia, etc., por lo que no debe aplicarse el mismo remedio, ni la misma dosis a todos los casos del mismo mal, bien lo decían los clásicos al afirmar que, no hay enfermedades, sino enfermos, y el vulgo: MEDICO JUMENTO, CURA A TODOS CON EL MISMO UNGÜENTO BIEN CUENTA LA MADRE, MEIOR CUENTA EL INFANTE, tiene esta glosa en la edición de 1541 que no aclara su significado, pues dice «La experiencia es la que más declara las cosas». La verdadera glosa médica de este refrán la hizo ed Dr. Sorapán de Rieros en su Medicina Española contenida en proverbios vulgares en 1616<sup>7</sup>, esta obra que puede considerarse como la primera en España en que se comentan refranes médicos, sirvió de texto en la Universidad de Granada, y cada refrán era el motivo de una lección, y en éste caso de Obstetricia pues en él se razona la duración del embarazo, no sólo en la mujer sino en muchos animales domésticos y salvajes y explica que el parto tiene lugar cuando la criatura llega a su término, por eso dice que el infante cuenta mejor que la madre, pues las mujeres se equivocan con mucha frecuencia en la fecha del principio de su gestación.

Por la lista que como ejemplos hemos presentado sintetizando su tema en una palabra, puede juzgarse el interés que tendría una glosa extensa y científica de estos refranes recopilados hace 500 años, cuyos antecedentes se remontan documentalmentemente a los autores

---

<sup>7</sup> SORAPAN DE RIEROS, *Medicina Española contenida en Proverbios Vulgares*, Granada, 1616, reedición de la Real Academia Nacional de Medicina, Madrid, 1949.

clásicos en ideas que figuran en máximas aforismos y sentencias y que desde esta recopilación de Santillana vienen citándose por todos los coleccionadores superviviendo unos por la verdad que contienen, otros por su interés histórico y todos por significar la evolución cultural del hombre a través de los tiempos.

ANTONIO CASTILLO DE LUCAS



# R E C E N S I O N I

W. ZSCHIEZSCHMANN, *Kunstgeschichte der Griechen und Römer*, W. Kohlhammer, Stuttgart, 1955 (338 pp. 149 ill. e numerose piante).

È una breve e rapida corsa attraverso l'arte greca romana ed etrusca, fino alla statua di Cristo del Museo Naz. Romano. Alcune illustrazioni non sono comuni in un'opera divulgativa, come l'Aristotele di Oslo, la vecchia che va al mercato di New York o il Gallo che si difende, del piccolo donario attalico, di Venezia. Si sente nell'a. il desiderio di rinnovare il materiale illustrativo, ma siccome il numero delle illustrazioni è esiguo rispetto all'argomento le lacune sono veramente notevoli. È, del resto, un difetto comune a tutti i lavori di divulgazione, e specialmente ai sommari come questo.

Alla trattazione storico-artistica fa seguito un'appendice che tratta prima di tutto del contenuto mitologico delle rappresentazioni e, poi, dei termini tecnici principali che sono spiegati sotto forma di lessico. Il libro è concluso da un'appendice cronologica, con la datazione delle principali opere dell'arte classica, e da una sommaria bibliografia.

Dato il carattere sommario del testo, alcune affermazioni risultano talora assolute ed eccessivamente sicure; così non saremo affatto decisi nell'ammettere il carattere estremamente vicino all'arte di Leochares dell'Apollon del Belvedere, e non definiremo come tardo-antoniniano, genericamente, il sarcofago con scena di battaglia del Museo Naz. Romano, che, assai probabilmente, è già degli inizi dell'impero di Sett. Severo.

È un piccolo libro dedicato, evidentemente, al pubblico molto poco informato che vuole avvicinarsi per la prima volta all'arte classica; ma ci sembra che la sua natura sommaria non sia sorretta da un'adeguata e precisa informazione. In sostanza, il testo finisce per lasciare insoddisfatti, riteniamo, anche i profani. L'edizione è graziosa e maneggevole, le illustrazioni sono comprensibili e nitide.

PAOLO ENRICO ARIAS

R. BLOCH, *Arte etrusca*, Milano, ed. Silvana, 1958 (con 69 tavv. a colori e 32 ill. in bianco e nero) 41 pp.

L'introduzione a questa serie veramente superba di tavole a colori, vuole abbracciare, in un panorama completo, l'evoluzione dell'arte etrusca dal periodo orientalizzante a quello ellenistico. Il Bloch, che ha già scritto alcuni saggi sul problema dell'arte etrusca con pensosa e meditata chiarezza, tiene qui ad occupare una posizione intermedia nella valutazione critica dell'arte etrusca, che per lui non è un'espressione originale assoluta della fantasia creatrice delle genti dell'Italia centrale, ma nemmeno una manifestazione nettamente influenzata dall'arte greca; egli insiste, e ci pare molto giustamente, sulla valutazione « sfumata » di quest'arte, i cui caratteri stilistici pur essendo greci rivelano però singolari e bruschi risvegli di natura, potremo dire, provinciale.

L'analisi delle opere di scultura, pittura, e di arti minori che il Bloch conduce con esemplare chiarezza, conduce

proprio a questa conclusione equilibrata e realistica.

Ma la presentazione, necessariamente breve e veloce, dell'arte etrusca non avrebbe un adeguato commento se non fosse accompagnata dalle mirabili tavole a colori che sono, talora, animate da un fondo, pure a colori, estremamente originale; come nel caso dei ritratti fittili alle pp. 22 e 24, della statua fittile della Scasato alla tav. 67, o della testa bronzea di Firenze della tav. 79. Tuttavia, anche se questa volta l'estrosità del fondo verdino sembra un poco eccessiva, i colori degli oggetti (dai gioielli arcaici all'anfora di Villa Giulia della tav. I alle pitture delle tombe allo stamnos di Campagnano al cratere di Falerii al gruppo fittile di Tarquinia ecc.) sono di una tale fedeltà e freschezza che non esitiamo a dire che, in molti casi, sostituiscono mirabilmente gli originali. È questo uno dei meriti principali dell'edizione, che offre al profano ed allo specialista un'antologia colorata mirabile dell'arte trusca.

Peccato che qualche errore di stampa e la traduzione, non impeccabile, rendano talora meno piacevole la lettura del testo dell'introduzione. Ma la presentazione di queste tavole è talmente degna e perfetta, che ogni persona colta, anche non specializzata negli studi di arte antica, desidererà ammirare questa superba edizione.

PAOLO ENRICO ARIAS

J. BRADFORD, *Ancient Landscapes - Studies in Field Archaeology*, London, Bell and Sons, 1957, pp. 297, 75 ill.

Il Bradford è ben noto agli archeologi italiani per aver soggiornato a lungo in Italia durante l'ultima guerra ed aver dato grande impulso alla fotografia aerea come sussidio fondamentale degli

scavi archeologici. Conoscitore della topografia non soltanto del nostro paese ma dei territori del bacino del Mediterraneo, egli mette a frutto in questo libro le sue esperienze di appassionato ricercatore del terreno dall'aria, che si concretano in questi anni in una Mostra organizzata dal suo Museo, il Pitt Rivers Museum di Oxford, e che ora qui si offrono in cinque densi e piacevoli capitoli.

Il primo è destinato ad illustrare il metodo e l'esperienza della fotografia aerea al servizio dell'archeologia. L'a. pur avendo fede in questo mezzo di ricerca, non è il fanatico assertore che non vede anche i limiti del metodo che illustra, e riconosce che esso può non applicarsi in alcune contrade sia per particolare configurazione del terreno che per strati di sabbia o di breccia o di argilla che impediscono alla fotografia di cogliere quelle tracce del raccolto così preziose per la lettura.

Ma quando si guarda ai risultati dei singoli capitoli di questo libro, da quello dedicato alla preistoria dove l'a. illustra le sue scoperte del neolitico in Puglia nei pressi di Foggia, a quello dedicato all'Etruria ed in particolare a Cerveteri e Tarquinia, a quello sulla centuriazione romana in Dalmazia (scoperta in vari posti per la prima volta) in Italia settentrionale, in Africa, ed infine alle città antiche da Cartagine ad Ostia, da Cosa a Carcassonne, dalle Motte del Veneto a Rodi, ci si accorge che in realtà questo nuovo sussidio per l'archeologia militante è formidabile, specialmente se è affrontato con preparazione tecnica e con una lettura esperta. Anche da noi, grazie all'Istituto Geografico militare, e grazie all'abnegazione di alcuni appassionati topografi come lo Schmiedt e lo Adamasteanu, si affronta il problema della fotografia aerea più spesso di un tempo e con fede. Auguriamoci che il bel libro del Bradford, il quale, fra i molti meriti,

ha avuto quello di contribuire in modo decisivo alla scoperta delle strade di Paestum quali parallele assai strette da nord a sud solcate a distanza da decumani, abbia anche da noi quella risonanza che ha avuto altrove e che, soprattutto, sia di stimolo all'impianto in Italia di uno dei sussidi più validi dell'archeologia militante.

PAOLO ENRICO ARIAS

C. BLÜMEL, *Phidiasische Reliefs und Parthenonfries*, Akademie - Verlag Berlin, 1957, 33 pp. e 30 ill.

L'a. esamina i rilievi del fregio del tempio di Athena Nike, del Theseion e del tempio ionico dell'Illisso notando una rappresentazione plastica ed essenzialmente « staccata » dei singoli personaggi, che si riporta ad una salda tradizione figurativa attica; nei rilievi di alcune stele (rilievo sopolcrale di Mynso, vaso sepolcrale con scena funeraria) e del fregio del Partenone nonché in quello sepolcrale di Caristo si rintracciano le orme di un pittoricismo che pare lontano da quella definita, chiara, esatta espressione plastica dei rilievi dello scudo della Parthenos. Conclusione: se Fidia è già intorno al 470-56 a. C. un artista noto e quindi è nato verso il 510-500, intorno al 437, quando la Parthenos fu innalzata aveva una 60na di anni; può essere allora lui l'artista anche del fregio, in cui si rivela un ionico dominatore di tutti i mezzi pittorici di prospettiva e non un artista limpido e classico come quello dei rilievi dello scudo della Parthenos?

È un problema grosso, che certamente non può essere affrontato nell'ambito di una recensione e che, del resto, neanche il Blümel si sente di risolvere nel giro di questa breve conferenza. Egli si limita qui a far vedere le due correnti stilistiche; quella plastica e quella pittorica, nella tradizione

artistica attica, e ad accennare al problema. Ci possiamo però domandare come si possa, su di un piano stilistico, prestare fede cieca alla testimonianza dei rilievi dello scudo della Parthenos che sono di stile neoattico; da un lato ci sono degli originali come i rilievi del fregio, dall'altro invece abbiamo copie fredde ed accademiche, ridotte più o meno. Questa ci sembra l'obiezione più grave alla rivoluzionaria tesi dell'a. che andrebbe tuttavia approfondita in una indagine vasta sulle opere fidiache più celebri. Per il momento, di fronte ad originali così coerenti ed unitari come quelli dei rilievi e delle sculture del Partenone, non ci sembra possibile avanzare dubbi consistenti e fondati. E non basta il miraggio di una tesi brillante ed originale a scuotere la nostra fede nella natura fidiaca delle immortali sculture.

PAOLO ENRICO ARIAS

K. SCHEFOLD, *Pompeji - Zeugnisse griechischer Malerei*, R. Piper Verlag, München 1956, 19 tavv. a colori e 15 pp. di testo.

È una garbata raccolta di pitture pompeiane che servono per illustrare non la pittura romana ma quella greca. Per questo motivo l'a. omette le pitture della villa dei Misteri che sono « romane » nell'insieme, o almeno di un classicismo tardo, e invece tratta di quelle megalografie che hanno diretta derivazione dalle grandi opere d'arte. Dal ritrovamento di Arianna o dall'Achille fra le figlie di Licomede, alle pitture stabiane di Penelope e di Medea, l'a. illustra con analisi molto aderenti i valori pittorici delle singole scene dando loro un'interpretazione limpida e interessante. Naturalmente, non sempre appare convincente la relazione fra queste megalografie e le grandi opere d'arte attribuite a Protegene

Apelle o Zeusi; i richiami che fa ogni tanto l'autore si basano su presunti accostamenti dovuti ad intuizioni e non a dati di fatto.

Questo breve volumetto non ha il proposito di illustrare una nuova teoria sulla pittura pompeiana, ma soltanto di esaltare il valore pittorico delle più note megalografie pompeiane. Le tavole a colori sono delicate e fedeli.

PAOLO ENRICO ARIAS

*Iconografia romana imperiale da Severo Alessandro a M. Aurelio Carino* (222-285 d. C.), a cura di B. M. FELLETTI MAJ (Quaderni di Archeologia diretti da R. Bianchi Bandinelli e L. Banti nuova serie II), L'Erma di Bretschneider, Roma, 1958, pp. 309, tav. 60 lit. 11.000.

Nella serie, ormai ben nota agli archeologi, dei Quaderni per lo studio dell'Archeologia, appare questo primo volume dedicato al ritratto imperiale, e precisamente ad un periodo molto complesso dell'iconografia romana, cioè all'età della cosiddetta anarchia militare. Lo schema anche di questo grosso volume è quello adottato nei volumi precedenti della nuova serie, e cioè bibliografia completa ragionata, fonti tradotte, monumenti attribuiti con ampio commento. In questa sede, data l'incertezza di talune attribuzioni, la discussione è talora piuttosto lunga, il commento stilistico dei singoli ritratti condotto con un'analisi minuta, che è indispensabile sussidio alle illustrazioni, sufficienti ma qualcuna forse non estremamente chiara; tuttavia, occorrerà ricordare che il libro vuole essere uno strumento di lavoro per lo specialista e quindi l'illustrazione non è che un suggerimento per chi, naturalmente, dovrà andare a vedersi l'originale o, almeno, si procurerà fotografie più chiare

(citiamo così i ritratti n. 187 tav. LIV, 192 tav. LV, n. 10 tav. II, n. 9 tav. IV n. 43 tav. X).

Diciamo subito che il volume, compilato dalla Felletti-Maj ormai addestrata a lavori del genere (si ricordi il suo catalogo dei ritratti romani del Museo Naz. Romano), è utilissimo; l'idea di dare una serie di materiali aggiornati e approfonditi per lo studio del ritratto imperiale — il che significa, in sostanza, allestire un'edizione moderna ed enormemente ampliata della *Römische Ikonographie* del Bernoulli — è veramente opportuna, e siamo certi che, nonostante il prezzo non lieve, anche questo volume entrerà in tutte le biblioteche archeologiche specializzate come gli altri della serie.

Due osservazioni generali ci siano consentite qui. Nella bibliografia (opere generali) la menzione di alcuni testi fondamentali come il Bernoulli ed il L'Orange è accompagnata da una breve e generica illustrazione. Ci sembra, che, data l'enorme importanza delle due opere per il tema di questo volume, a rischio di appesantire il testo già cospicuo, valeva la pena di darne un più preciso, ampio ed analitico sommario. È vero che, quasi per ogni ritratto analizzato nel corso del volume, il nome del Bernoulli ricorre e sono discusse le sue opinioni, ma una schematica idea del valore e della resistenza delle sue attribuzioni si poteva offrire nel sunto generale. Essa sarebbe stata utile per la storia della storiografia artistica. Così si poteva dare un cenno più preciso dell'importante saggio storico-artistico del L'Orange la cui importanza è sottolineata a p. 8 (A 8) ma certamente non emerge dalle righe generiche che gli sono dedicate. Questo rilievo non intacca, s'intende, l'essenza del volume che, consultato con cura, offre tutti i mezzi per uno studio approfondito del problema iconografico dei singoli personaggi; l'osservazione si fa soltanto perchè,

in altri volumi della serie che ci auguriamo continuino davvero per il bene dei nostri studi, si tenga conto anche dell'esigenza di dare ai summi bibliografici dei lavori speciali e importanti relativi al tema del volume un contenuto preciso e dettagliato. La menzione generica, dato che il lettore di queste opere è uno studioso ormai alla ricerca di problemi precisi e non una persona di media cultura, serve poco.

Ogni paragrafo, dedicato ai singoli personaggi storici considerati, è preceduto da una breve e chiara introduzione storica, che vuole essere un profilo, un commento moderno delle fonti raccolte e tradotte altrove. L'a. ha voluto, di proposito, tenersi lontana dal pelago profondo ed infido della storia di questo tempo; ma, alla fine di ogni piccola introduzione, una breve bibliografia storica limitata alle opere essenziali ci sarebbe stata bene. Non si pretende qui nulla di eccezionale: una menzione di alcune delle storie della tarda antichità, a partire dal Seeck, e di qualche lavoro speciale storico, poteva servire da semplice suggerimento anche senza pretendere affatto di raggiungere una compiutezza che, in un lavoro come questo destinato ad archeologi, non è affatto richiesta.

Nella brevissima presentazione che il direttore della collana, il Bianchi-Bandinelli, fa di questo volume, si lamenta che il ritmo lento della pubblicazione della serie sia dovuto «in massima parte alle condizioni disagiate nelle quali si svolge, tuttora, la ricerca scientifica nelle nostre Università e nelle nostre Soprintendenze alle Antichità». Lungi da noi l'idea di sostenere che è vero il contrario, cioè che i nostri Istituti siano tutti ben forniti di libri e di fotografie e le nostre Soprintendenze pure. Ma non sarà anche un poco colpa nostra se lavori ingrati e faticosi come questi non hanno una giusta considerazione che sia di stimolo e di lode? La

verità è, anche, che volumi come questo si fanno, in Italia, soltanto a Roma, come in Inghilterra a Londra e ad Oxford, in Germania a Monaco e a Berlino — prima della guerra! — ed in pochi altri centri; se, invece, agli studiosi che si dedicano a temi di così ardua e paziente compilazione, si desse la possibilità di recarsi a Roma o in altre città, a seconda dell'argomento, per consentire la necessaria rifinitura, pensiamo che un certo numero di persone volenterose partirebbe volentieri. Ed un'altra considerazione aggiungiamo qui: e cioè che, nella sciagurata corsa ai titoli a stampa che talora sconvolge l'esistenza, volumi come questo siano giustamente apprezzati e valutati nei concorsi. Il che non succede sempre.

Tanto più grati dobbiamo essere alla Felletti-Maj per la sua fatica immensa, che si concreta in un prezioso strumento di lavoro per tutti noi.

PAOLO ENRICO ARIAS

H. KÜHN, *Eiszeitmalerei*, R. Piper Verlag München, 1956, pp. 16, con 20 ill. a colori.

Illustra in poche pagine il contenuto delle famose pitture rupestri del ben noto periodo glaciale, fra 50mila e 10mila anni a. C., accennando molto sobriamente al metodo cronologico per mezzo del carbonio 14. Si tratta, come è noto, delle famose pitture rupestri che si stendono dalla Francia centro-meridionale (Niaux, Lascaux) alla Spagna nord-orientale (Altamira). Un accenno alle nuove e ormai note pitture delle grotte siciliane ed a quelle rupestri del Fezzan avrebbe ampliato il panorama. Comunque le tavole a colori sono fedeli e di una sobria eleganza, mentre il testo è elementare e non affronta problemi di sorta.

PAOLO ENRICO ARIAS

*Strenna Storica Bolognese*, VII, 1957, Bologna, Società per Bologna Storica e Artistica.

In questa sede interessano alcuni lavori di carattere archeologico che forse possono sfuggire agli specialisti perchè compresi in un'opera più che altro dedicata all'arte ed alla storia medioevale e moderna.

L. Fantini, l'infaticabile ricercatore del paleolitico nel Bolognese, che per tanti anni ha battuto con giovanile energia il territorio adiacente a Bologna, illustra alcune delle sue scoperte dei materiali paleolitici dall'altopiano della Croara a Pizzocalvo ed all'Imolese con semplicità narrativa e particolari autobiografici.

L. Laurenzi descrive brevemente la lekythos bolognese a f. r. del c. d. pittore di Calliope, rappresentante Apollo e la Musa Calliope.

G. A. Mansuelli fa una relazione delle scoperte archeologiche recenti di Bologna, illustrando l'edifizio romano con mosaico ed il selciato della *via Aemilia* apparsi nei recenti scavi in via Rizzoli, nonchè riferisce sulle osservazioni fatte durante i numerosi lavori di fognatura della città. Fra gli scavi più vecchi, del 1920, è quello importante che venne eseguito sotto il palazzo della Borsa in piazza Nettuno. Dopo averne delineato le tre fasi edilizie, l'a. si ferma in modo particolare sulla frammentaria testa di Ottavia (che per noi è tale, nonostante i dubbi sollevati dal Poulsen e dalla Felletti-Maj a proposito del ritratto del Mus. Naz. Rom. dello stesso tipo di quello bolognese) e su di una testa giovanile di Adriano molto interessante per il suo carattere provinciale.

R. Pincelli pubblica una cimasa di candelabro della t. 43 della Certosa, rappresentante un arciere scita che tira l'arco, che richiama le rappresentazioni figurate dei vasi greci.

F. Rodriguez pubblica alcune iscrizioni cristiane del Museo Civico di Bologna.

Infine G. C. Susini illustra alcuni aspetti della civiltà di Bologna romana, prendendo lo spunto dalle prime espressioni letterarie, e cioè dalla ben nota composizione delle favole atellane di L. Pomponio, per fare alcuni accenni alla storia del costume romano in Bologna, inquadrato nel I sec. a. C. nel grande movimento della cultura ellenistica del tempo. Le stele funerarie, i rilievi, i monumenti sepolcrali servono all'a. per dimostrare l'esistenza di un artigianato ricco e vivo, tendente a quell'eclettismo di rappresentazione che è caratteristico della romanità imperiale del I e II sec. d. C.. Il lavoro, frutto di una consuetudine lunga col materiale bolognese e nello stesso tempo di una cultura vasta nel campo antiquario e letterario, è un esempio felice della possibilità di elaborare con metodo ricerche storico-antiquarie servendosi della produzione artigiana ed artistica opportunamente inquadrata e valutata.

PAOLO ENRICO ARIAS

VAUQUELIN DE LA FRESNAIE, *Les Foresteries*, Texte de l'édition de 1555 publié avec une introduction et des notes par Marc Bensimon, Genève, Droz; Lille, Giad, 1956 (« Textes littéraires français », n. 69), pp. XLII-169.

Jean Vauquelin de la Fresnaie e la sua opera sono poco conosciuti. Sainte-Beuve aveva riservato un posto a Vauquelin nel suo *Tableau de la Poésie française au seizième siècle*, ma senza richiamare immediatamente su di lui l'attenzione dei letterati, nè Saint-Marc Girardin, nelle sue lezioni alla Sorbona, nè Désiré Nisard nella sua *Histoire de la littérature française* sembrano oc-

cuparsi di lui. Al contrario Egger, nel corso delle sue lezioni sull'*Hellénisme en France* ha parlato di Vauquelin con elogio e Lenient lo ha accostato a Malthurin Régnier e citato come « un de ces ouvriers laborieux de la première heure que d'autres plus heureux ou plus brillants viennent bientôt éclipser » (*La Satire en France ou la littérature militante au XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1877), mentre Julien Travers ha raccolto in una magnifica edizione tutti gli scritti che ha ritrovato del poeta normanno (*Les Diverses Poésies*. Caen, F. Le Blanc-Hardel, 1869-1870, 2 voll. e *Œuvres diverses en prose et en vers*, dello stesso editore, 1872). Più tardi A.-P. Lemerrier (*Etude littéraire et morale sur les poésies de Jean Vauquelin de la Fresnaye*. Thèse de doctorat. Nancy, Sordollet, 1887) gli ha dedicato uno studio ricco di ricerche biografiche e letterarie. Gli scritti del Vauquelin sono oggi quasi introvabili ma, grazie al buon gusto dei Francesi, possiamo leggere qualche sua « pièce » nelle principali antologie classiche.

Questa pubblicazione della Librairie Droz e Giard, che appare in veste di edizione critica, ci ripresenta (con alcune varianti grafiche e di punteggiature, con correzioni di stampa che via via indica nelle note, con osservazioni grammaticali e delle spiegazioni concise dove il testo è di difficile interpretazione) il testo delle *Foresteries* uscito a Poitiers nel 1555 presso l'editore Marnefs. La prima ristampa dell'opera vide la luce a Caen nel 1869 in una edizione (molto scorretta) curata da Prosper Blanchemain e la seconda uscì, sempre a Caen, nel 1872, in un'edizione curata da Julien Travers.

Marc Bensimon, professore all'Università di Berkeley in California, ci offre in questa nuova edizione un testo filologicamente ineccepibile e provvisto di un preciso commento storico che senza dubbio verrà molto apprezzato

dagli studiosi. Il testo è preceduto da una sobria e densa introduzione che oltre ad illustrare i vari aspetti dell'arte delle *Foresteries* cerca di precisarne il significato storico.

Il Bensimon si ferma a considerare la concezione dell'egloga del Vauquelin: partendo dalle conclusioni alle quali era pervenuta Alice Hulubei nel suo fondamentale studio su *L'Eglogue en France au XVI<sup>e</sup> siècle* (Paris, Droz, 1938: in particolare coi capitoli I, *Théorie de l'églogue en France*; X, *L'Eglogue française à Poitiers*; XIX, *Esthétique de l'églogue en France au XVI<sup>e</sup> siècle*) ce lo presenta come un rinnovatore della poesia bucolica francese. Infatti le *Foresteries* segnano un distacco dal gusto di Marot « promoteur du genre » e dei suoi imitatori, che è tutto un linguaggio pastorale tendente ad esaltare le gesta del re, le sue attività religiose e la sua bontà. L'egloga non è più ricca di allusioni, e quindi in Vauquelin — che in questo si rassomiglia a Teocrito ed a Sannazzaro — l'egloga non è più densa di allusioni didattiche che morali o allegoriche bensì dotata di semplice e di immediata freschezza: per soggetto ha l'amore e, per scopo, quello di piacere.

In merito al titolo dell'opera non siamo d'accordo col Bensimon quando afferma che « le cadre a déterminé le choix du titre: c'est à la forêt que Vauquelin demandera son inspiration ». A nostro avviso pensiamo che Vauquelin abbia voluto dare un equivalente francese del latino *silva* inteso come sinonimo di « idillio » o « egloga ». In realtà Vauquelin non canta le foreste. Il paesaggio, che a volte s'intreccia con elementi pittoreschi che richiamano Virgilio e Teocrito, dove vivono i suoi pastori, è molto vago e impreciso: ignoriamo se è intorno a Poitiers o in Normandia; comunque richiama il paesaggio nordico. Solo « le Bôquet de Philèrème » ci richiama la Fresnaye-au-

Sauvage. Ma forse la soluzione la si può trovare leggendo l'introduzione alle *Foresteries* dello stesso Vauquelin: «...j'ai tâché le plus à decorer ces Foresteries, que tout delicat poëte jugera plus proprement nommées que du nom Grec Idilies ou Eglogues». Si può osservare che Vauquelin canta di consueto i boschi: egli ha trascorso la sua infanzia e sentito risvegliarsi il suo talento tra le radure della sua Fresnaye-au-Sauvage. Si vede che il desiderio di apparire originale gli ha suggerito non un genere, ma un termine nuovo. Nelle *Foresteries* Vauquelin innalza un inno all'amore, o, piuttosto, sublima il suo amore di diciottenne per la bella Anne Bourgueville. Innamorato egli sente risvegliarsi la sua vocazione poetica, di cui la prima espressione è il sentimento della natura.

Il Bensimon passa ad esaminare il *sujet* delle ventiquattro *Foresteries*. Il primo libro comprende quattordici composizioni, il secondo dieci. Mentre alcune sono senza dedica altre sono indirizzate agli amici dell'autore, alcuni dei quali sono meno conosciuti come Charles Toutain (di lui ricordiamo una tragedia, *Agamemnon*) e Guillaume Bouchet (di lui si citi *Sérées*), mentre Jacques Tahureau e Scévole de Sainte Marthe sono più noti.

Tema centrale dell'opera è l'amore, trattato però con una grande varietà di motivi e di schemi quasi tutti derivati dalla tradizione bucolica: sfide fra pastori, canti amebai, lamento del pastore e risposta di Eco. A volte questo tema è pretesto per felici divagazioni narrative; infatti noi concordiamo col Bensimon nel considerare come le migliori della raccolta due «contes» in versi di cui il primo non è che una lunga parafrasi della metamorfosi di Eco (*For.*, I, 8), e il secondo è sostanzialmente l'episodio di Venere e Adone (*For.*, I, 12). Anzi che narrare i lamenti di Venere per la morte dell'amante —

come avevano fatto Ovidio e i suoi numerosi imitatori, compreso Ronsard (*L'Adonis*) — Vauquelin narra, con un tono fresco e familiare, come la dea abbia inseguito e sorpreso il suo amante nel tronco di una quercia ricoperto di felci.

Infine il curatore si sofferma nel considerare alcune *Foresteries* (I, 4; I, 14; II, 8) e conclude che proprio nel genere di «folastrie» Vauquelin eccelle rilevandosi «conteur prolix mais gai, turbulent, facile, insouciant et sensuel».

Il Bensimon passando ad esaminare la versificazione e lo stile del Vauquelin, osserva come egli si sia staccato dal metro tradizionale dell'egloga latina e marotica. È un novatore e fa uso di una gran varietà di metri. Aggiungiamo che egli si serve dei metri di 12, di 10, di 8, di 7, di 6, di 5, di 4, di 3, di 2 sillabe e che solo due *Foresteries* (I, 8 e II, 1) sono in alessandrino a «rimes plates». Vauquelin manifesta una predilezione per l'ottonario e per il settenario.

L'idea di usare questa varietà di metri gli è stata suggerita probabilmente dalla lettura dell'*Arcadia* del Sannazzaro, tradotta in francese nel 1544 da Jean Martin.

Per la rima, egli applica in generale i principi dell'alternanza ed evita i sistemi complicati della vecchia scuola. Vauquelin non aveva certo la ricchezza d'immaginazione del Ronsard ed il Bensimon giustamente trova che il tono semplice «que lui dictait le genre rendait difficile l'inversion et la recherche de belles rimes, si bien qu'elles sont souvent banales et monotones». Ma non bisogna dimenticare che il poeta compose le sue *Foresteries* a diciott'anni.

Vauquelin fa un grande uso, qualche volta esagerato, di diminutivi. Purtroppo questo aspetto non è stato approfondito dal Bensimon e noi crediamo che sia di grande importanza so-



prattutto per avvalorare ancor più la tesi dell'influenza esercitata su di lui dalla *Pléiade*. Infatti, nella *Foresterie*, *A sa Nunphe* (II, 2) ne contiamo 34 e sono diminutivi molto usati dai poeti della *Pléiade*: « Pucelete, garcelete, blanchelete, vermeilete, crépillons, tressetes, amouretes, fleurete, blondelets, Ninfete, herbelete, fraichelete, frisotez, pendillent, se recoquillent, rondelets, anelets, Nynfelete, doucelete, clairete, verdelete, pommeletes, mameletes, parolete, amelete, Satireau, Angelete, Driadete, Naiadete, Oreadelete, mordille, parlotant, pipiotant, douilletement ».

Il Bensimon passa poi a trattare lo stile, ed afferma che il pregio essenziale del Vauquelin è quello di raccontare e descrivere con una certa spontaneità e freschezza.

Gli scritti del poeta normanno sono ricchi di neologismi e parole composte che ritroviamo spesso nei testi di Du Bellay e di Ronsard. « Ainsi, le style et le vocabulaire des *Foresteries* — conclude il Bensimon — expriment les efforts de Vauquelin, qui suit le programme de relèvement de la langue proclamée par la *Pléiade* ».

Molti furono i modelli a cui attinse il Vauquelin. Nel capitolo relativo alle fonti il Bensimon elenca con una precisione ed un ragionamento che confermano la serietà di ricerca dello studioso, tutti i poeti a cui il Vauquelin si ispirò: Teocrito, Virgilio, Ovidio, Orazio fra gli antichi e, tra i suoi contemporanei, Du Bellay e Ronsard. Per gli spunti sannazzariani, ignorati dal Treves e appena menzionati dal Lemerrier, Mac Allister, nel suo interessante studio *The Influence of Jacopo Sannazaro on the French Pléiade*. (Doctoral Dissertation. Yale, 1938), sostiene che l'*Arcadia* fornì alle *Foresteries* una gran parte d'ispirazione. Tuttavia il Bensimon pur ammettendo che « les descriptions ou les tableaux empruntés à Sannazar consistent à former le ca-

dre pastoral, le décor mythique des *Foresteires* » e che l'*Arcadia* abbia fornito a Vauquelin « l'idée des variations de mètres, des combinaisons de strophes, et la technique de la *canzonetta incatenata* », conclude che « pour ce qui est du ton, du tempérament, Vauquelin est bien plus proche de Ronsard ».

Spesso Vauquelin risale alle fonti stesse dei suoi contemporanei. Così l'ode di Ronsard « Tay toi, babillarde Arondelle », suggerisce al Vauquelin la sua *Foresterie*, I, 4, dove egli segue non tanto Anacreonte (come Ronsard) quanto piuttosto la traduzione che ne fece Belleau.

Infine il Bensimon indica alcune imitazioni dall'Ariosto, fino ad ora mai rilevate dagli studiosi né da Alice Cameron (*The Influence of Ariosto's Epic and Lyric Poetry on Ronsard and his Group*. Baltimore, John Hopkins Press, 1930) né da Alexandre Cioranescu (*L'Arioste en France...*, Paris, Presses Modernes, 1939). Cfr., ad esempio, il lamento del pastore Sauvaget (*For.*, II, 1) che traduce letteralmente il celebre lamento di Bradamante. Ma se queste imitazioni ariostesche arricchiscono le *Foresteries* di metafore, d'immagini, « elles détruisent cependant, par leur préciosité, l'unité de ton, l'équilibre précaire qui régnait dans le recueil malgré la diversité des pièces ».

La causa della scarsa influenza esercitata dal Vauquelin è da ricercarsi nel fatto che dopo il 1560, in Francia, la poesia pastorale per opera di Ronsard diventerà poesia di Corte. L'influenza delle *Foresteries* fu dunque limitata; tuttavia in certe opere di Ronsard (posteriori alle *Foresteries*) nella *Bergerie* di Belleau e nelle *Eglogues* di Baïf, si trovano alcuni echi della genuina poesia del Vauquelin. Il Bensimon conclude la sua introduzione affermando che « conviendrait donc d'attribuer à l'auteur des *Foresteries* une place au moins égale à celle qu'occupe

Baïf dans l'évolution de la pastorale de la Pléiade ».

Se qualche appunto si dovesse fare al Bensimon, sarebbe proprio quello di non aver messo abbastanza in evidenza i rapporti tra Vauquelin ed i suoi amici di Poitiers e, soprattutto, le riunioni che questi facevano sul monte Joubert e durante le quali venivano imitati e commentati i modelli dei maestri parigini. Verso la fine della sua vita, quando scrive l'*Art poétique* egli rievoca con emozione e con rimpianto i giorni trascorsi a Poitiers in compagnia dei « gentils esprit » in quel cenacolo dove egli forgiò la sua vena poetica.

Le note bibliografiche e informative accuratamente vagliate e aggiornate chiudono la prefazione ed aggiungono pregio all'opera. Non è solo un elenco di volumi ma una rassegna dove vengono discusse e giudicate nei risultati essenziali le opere e gli orientamenti critici intorno a Vauquelin de la Fresnaye. Va detto però che si potrebbe fare qualche aggiunta specialmente in rapporto alle imitazioni ronsardiane come risulta sulla fondamentale *Bibliographie critique de Ronsard en France* (1550-1585) di Marcel Raymond.

PASQUALE MORABITO

GIUSEPPE FICHERA, *Il problema del cominciamento logico e la categoria del divenire in Hegel e nei suoi critici*, Istit. Univers. di Magistero, Catania 1956, pp. 166.

Quest'opera, che si aggiunge alla copiosa bibliografia hegeliana, ha lo scopo di focalizzare in sede sia esegetica che critica uno dei problemi fondamentali della filosofia hegeliana, il problema, cioè, del divenire e del suo cominciamento logico, che è quanto dire della dialettica, centro e sostegno di ogni si-

stema idealistico e, *a fortiori*, di quello hegeliano, che ha la pretesa di essere assoluto e definitivo.

La soluzione hegeliana di questo problema si presenta ambigua e contraddittoria, perchè combattuta internamente da due opposte esigenze, l'una, classica, vecchia, intellettualistica, l'altra, nuova, dialettica, romantica; e intesa ad armonizzare ad ogni costo (in base al principio dell'*Aufhebung* «elevato da categoria metodologico-esegetica a principio strutturale del processo storico-reale», p. 7, *Introd.*) una realtà fluida, in continua tensione creativa (ciò che il Fichera chiama la *dialetticità* del pensiero), con uno schema statico, ben solidificato nella sua struttura categoriale. Più chiaramente, Hegel afferma che il cominciamento logico è l'Essere assoluto nella sua immediatezza e indeterminatezza (tesi), da cui si deducono necessariamente il suo opposto, il Non-essere (antitesi) e, dalla mediazione e dal superamento di questi due astratti momenti (*Aufhebung*), il Divenire come sintesi dinamica di essere e non-essere. Risolto in questo modo il problema del cominciamento e del divenire, che sono due aspetti del medesimo problema, si va incontro ad alcune difficoltà, di cui la più grave è questa: il principio della realtà come essere indeterminato e immediato non può spiegare la mediazione e la determinazione del processo dialettico della stessa realtà, cioè il divenire. Infatti, o l'Essere è già divenire, e quindi realtà mediata e determinata, o il divenire non sorge in nessun modo dall'Essere immediato, per mancanza appunto di mediazione. Hegel si destreggia tra le opposte esigenze e rimane impigliato in una irrisolta e irrisolvibile problematicità dialettica. La causa di tutto ciò è da ricercarsi, osserva il Fichera, in quel persistente intellettualismo, di cui è chiaro segno lo schema categoriale della logica hegeliana: il divenire non

può essere una tra le categorie, dovendo piuttosto essere il principio categorizzante. L'equivoco di Hegel «consiste nel fatto, dice testualmente l'A., che Hegel isola i tre momenti strutturali della dialettica (la pura immediata astratta affermazione, la mera negazione e il *superamento* dell'una e dell'altra) e li presenta come altrettante categorie o determinazioni del processo logico, con la pretesa che esse valgano a fondare e costituire la dinamicità stessa del pensiero come principio categorizzante», p. 1. Hegel si è trovato di fronte a questa alternativa: o considerare il divenire come il presupposto assoluto (principio categorizzante del pensiero) e abbandonare il problema della sua deduzione, o considerarlo una determinata categoria e dedurlo dialetticamente, con tutte le conseguenze di cui abbiamo parlato. Egli, di fronte ai termini dell'alternativa, resta in una posizione doppia, equivoca, «in un poderoso quanto vano tentativo di comporli in unità risolutiva; e finisce con l'irritarsi nei termini dell'antinomia», p. 160.

L'A. dedica gli ultimi tre capitoli alle interpretazioni critiche di Kuno Fischer, di Spaventa e di Gentile, nonché ad altre più recenti, come quelle del Carbonara, dell'Alderisio, del Pittaluga etc., e osserva che questi critici (specie i primi) si trovano impigliati nelle stesse difficoltà di Hegel, perchè non sono immuni dal vizio originario dell'ambiguità hegeliana (v. p. 162).

Queste in sintesi le conclusioni del libro. Ci dispiace che per angustia di spazio non possiamo, come vorremmo, seguire più da presso l'esame pacato e riflessivo del Fichera, il quale dimostra sapientemente di saper conciliare la serena obbiettività del critico con la vibrante e appassionata ricerca dello studioso.

FRANCESCO ROMANO

RAINER MARIA RILKE, *Poesie* (in copertina: *Poesie sparse e ultime*) 1906-1926. Scelta, traduzione (con testo e fronte) e introduzione di Leone Traverso (Firenze, Vallecchi, 1958, «Collana Cederna», in 8°, pp. 257).

Sono raccolte in questo volumetto 97 componimenti poetici di varia lunghezza composti dal Rilke durante gli ultimi vent'anni della sua vita e non compresi nei suoi cicli più noti (*Neue Gedichte*, 1907-1908; *Marien - Leben*, 1913; *Duineser Elegien*, 1922; *Sonette an Orpheus*, 1922). La maggior parte di essi appaiono per la prima volta in traduzione italiana in questa collana bilingue ad opera di Leone Traverso, resosi già assai benemerito per altri lavori del genere riguardanti lo stesso Rilke (*Elegie Duinesi* e, in collaborazione con Mirto Doriguzzi, *Lettere da Muzot*), il Benn (*Poesie*), il George (*Poesie*), lo Hölderlin (*Inni*) e, in collaborazione con Rodolfo Paoli, il Trakl (*Poesie*), tutti pubblicati nella suddetta collana. Ricordiamo che il compianto Vincenzo Errante, per citare uno studioso a tutti noto, nella sua traduzione delle *Liriche* del Rilke (II ed. raddoppiata, Firenze, Sansoni, 1942), ci offre soltanto 9 componimenti fra i numerosissimi che il Rilke abbozzò o condusse a termine tra il 1906 ed il 1926: per rendersene conto, vedasi il secondo volume delle «*Sämtliche Werke*» pubblicato recentemente — in ben 951 pagine — in un'accuratissima edizione dell'Insel-Verlag dal Rilke-Archiv in collaborazione con la figlia del poeta Ruth Sieber-Rilke e curato da Ernst Zinn (II. Band, *Gedichte*, II. Teil, 1956).

Nella «Nota all'edizione» (p. 10) sono esposte le ragioni della tripartizione accettata dal Traverso nell'ordinare il materiale: la prima parte (37 componimenti) comprende le liriche

che il Rilke stesso « aveva già edito o destinato alla stampa »; la seconda (28 componimenti) « quel che egli offrì o improvvisò per amici » e la terza (32 componimenti) ciò che l'autore « morrendo lasciò senza alcuna indicazione ».

Del tutto trascurabili sono gli errori di stampa da noi riscontrati, dopo uno scrupolosissimo controllo condotto sull'edizione del Rilke-Archiv, nel testo tedesco: « Un » invece di « Und » (p. 84, v. 26); « vusste » invece di « wusste » (p. 134, v. 1); « WIDMUNGEN » invece di « GEDICHTE » (p. 152, titolo); « schrecklichsten » invece di « schrecklichsten » (p. 188, v. 14); « vergrabrenem » invece di « vergrabnem » (p. 190 v. 2); « Verwunderung » invece di « Verwunderung » (p. 212, v. 3); il « dort » (p. 152, v. 4) dev'essere in corsivo; l'accusativo « Ins Freie » (p. 202, v. 2, fine) deve passare all'inizio del verso successivo (v. 3); sono stati erroneamente sostituiti un punto ad una virgola (p. 90, v. 3: « Du Zeit. » invece di « Du Zeit, ») e una virgola ai due punti (p. 140, v. 5: « Los, » invece di « Los: »); sono stati dimenticati i puntini di sospensione (p. 216, v. 13), una virgola (p. 36, alla fine del primo verso) ed un'altra tra « verloren » e « alles » (p. 238, v. 5).

Abbiamo voluto riportare minutamente tali sviste ed omissioni (una mezza paginetta di *Errata* le eliminerebbe) per dimostrare la cura e la meticolosità del curatore e della Casa editrice nel fornire ai lettori italiani un testo tedesco, anche se irto di difficoltà, in una forma filologicamente perfetta.

Prima di parlare in concreto della presente traduzione italiana, crediamo opportuno metter in evidenza quanto viene riferito da Dieter Bassermann (*Der späte Rilke*, München Leibniz Verlag (Bisher R. Oldenbourg Verlag), 1947, p. 78; cfr. anche nota 12, p. 444), secondo cui il Rilke stesso avrebbe di-

chiarato essere proprio i suoni le immagini e le persone non espressi nella sua prosa o nei suoi versi quelli che costituiscono la chiave per intendere le cose che dice.

Questa duplice difficoltà (il riuscire a compenetrarsi adeguatamente del mondo poetico rilkiano e, conseguentemente, a rendere i suoi versi o la sua prosa in una lingua straniera) pone dei limiti ben difficilmente superabili a qualsiasi traduttore.

Premesso questo, diciamo subito che il Traverso ci ha fornito ancora una volta un'ammirevole prova delle sue capacità, per aderenza al testo e fluidità della dizione italiana, specialmente nelle liriche: « *Morire si deve perchè le conosciamo* » (pp. 21, 23); « *Labilità* » (p. 45); « *Levando gli sguardi dal libro[...]* » (p. 77); « *Come il vento serale[...]* » (p. 79); « *Svolta* » (pp. 83, 85, 87); « *Inizio d'amore* » (p. 89); « *Oh quando avrà[...]?* » (p. 99); « *Sarà dunque l'angelo[...]?* » (p. 125); « *All'abbandonato, nella lotta* » (p. 133); « *Come nell'ultimo giorno[...]* » (p. 183); « *Sai tu, nembo[...]* » (p. 185); « *Kore* » (p. 189); « *Chi mi potrebbe a forza[...]?* » (p. 199); « *Ora vegliamo[...]* » (p. 205); « *Amata, perchè non sei[...]?* » (p. 207); « *Intesa con natura che declina* » (p. 211, 213); « *Crocevia del corpo[...]* » (p. 221); « *Getta un segno al tuo cuore* » (p. 233); « *Ah, nel vento disciolti* » (p. 237) e « *Più scoperto il paese[...]* » (p. 243).

Meno felicemente riuscite, in qualche paesaggio di accentuato simbolismo, ci sembrano le liriche il cui inizio trovava alle pagine 27, 59, 67, 91, 101, 107, 151 e 173.

Le rimanenti (e sono la maggior parte), pur forse non raggiungendo l'eccellenza del primo gruppo, possono tuttavia, per fedeltà al testo, appagare anche il lettore più esigente e riscuotere, per il modo elegantemente misurato con cui il Traverso ha dato for-

ma all'espressione tedesca, il suo plauso.

E qui potremmo osservare che qualche volta (fermo restando il numero complessivo dei versi nell'originale e nella traduzione), sarebbe stato forse opportuno allungare di qualche piede il verso italiano mantenendovi un determinato ritmo anche diverso da quello tedesco, e ciò al fine di aver dei termini adeguati.

Ma anche così questa traduzione troverà il suo pubblico riconoscimento ed i lettori amici della poesia sapranno certamente apprezzare l'intelligenza e l'amore con cui il Traverso ha reso loro accessibile anche questo aspetto del mondo poetico rilkiano, che per oltre un trentennio era stato loro precluso.

ERNESTO FORTI

---

Prof. QUINTINO CATAUDELLA, *Direttore responsabile*

Autorizzazione 6 VII 1948 n. 25 del Registro Periodici del Tribunale di Catania.

Finito di stampare il 26-III-1959 nella Tip. dell'UNIVERSITÀ DI CATANIA

---

Proprietà letteraria - Registro pubblico generale delle opere protette, n. 1/037303.

## PUBBLICAZIONI

DELLA FACOLTÀ DI LETTERE DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

- |  |          |
|--|----------|
| 1) S. BOTTARI. L'architettura della Contea (esaurito)  |          |
| 2) C. MUSUMARRA. La prima raccolta di canti popolari siciliani   | L. 1.200 |
| 3) B. PANVINI. Giraldo di Bornelh . . . . .  | » 1.200  |
| 4) S. BOTTARI. Il Maestro di S. Martino (esaurito)   |          |
| 5) G. FASOLI. Cronache medioevali di Sicilia . . . . .   | » 1.000  |
| 6) G. AGNELLO. Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia . . . . .   | » 800    |
| 7) L. BELFIORE. La Basilica di Murgò . . . . .   | » 1.000  |
| 8) G. PICCITTO. Per un moderno vocabolario siciliano . . . . .   | » 800    |
| 9) A. PELLEGRINI. Gottsched Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung . . . . .                           | » 1.500  |
| 10) G. NATALI. Gabriele D'Annunzio e gli scrittori italiani . . . . .  | » 800    |
| 11) Le rime di Bonifacio Calvo, a cura di F. BRANCIFORTI . . . . .   | » 1.500  |
| 12) R. M. RUCCIERI. Umanesimo classico e Umanesimo cavalleresco italiano . . . . .                             | » 600    |
| 13) B. PANVINI. Il ritmo cassinese . . . . .   | » 400    |
| 14) V. CHAUVET. Manzoni - Stendhal - Hugo e altri saggi su classici e romantici, a cura di C. CORDIÉ . . . . . | » 2.500  |
| 15) C. MUSUMARRA. Vigilia della narrativa verghiana . . . . .  | » 1.500  |